المركز القومى للترجمة



المشروع القومى للترجمة

القَصِيدةُ والسُّلْطَة

الأسطورة، الجُنُوسَة، والمراسم فى القصيدة العربية الكلاسيكية

تأليف ومراجعة: سوزان بينكنى ستيتكيفيتش

ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

1527

القصيدة والسلطة

الأسطورة ، الجنوسة، والمراسم
فى القصيدة العربية الكلاسيكية

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

– العدد: 1527
– القصيدة والسلطة
– سوزان بينكى ستيتكيفيتش
– حسن البنا عز الدين
– الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

The Poetics of Islamic Legitimacy, Myth, Gender and Ceremony
in the Classical Arabic Ode
By Suzanne Pinckney Stetkevych

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House، El Gezira، Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

القصيدة والسلطة

الأسطورة ، الجنوسة، والمراسم
فى القصيدة العربية الكلاسيكية

تأليف ومراجعة : سوزان بينكي ستيتكيفيتش

ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ستيتكيفيتش، ســوزان بينكي

القــصيدة والــسلطة: تأليف ومراجعة: ســـوزان بينكـــي

ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين

ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠

٣٦٨ ص ، ٢٤ سم

١ - الشعر العربى - تاريخ ونقد

٢ - الشعر السياسى - تاريخ ونقد

(أ) عز الدين، حسن البنا (ترجم وتقديم)

(ب) العنوان ٨١١,٠٠٩

رقم الإيداع ٧٨٣٨ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى: I.S.B.N - 978 - 977- 704 - 034- 1

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المترجم*

يُعَدُّ هذا الكتابُ خطوةً رائدةً في مجال استكشاف الجوانب الشعائرية والطقوسية والاحتفالية للقصيدة العربية القديمة وفي تطبيق النماذج والمناهج الأنثروبولوجية والتاريخانية الجديدة على الأدب العربي الكلاسيكي، علاوة على الكشف عن بعض أسرار الاستمرار المذهل لشكل القصيدة العربية الكلاسيكية لما يقرب من ١٥٠٠ سنة . والهدف الأساسي للمؤلفة من كتابها هذا، كما تشير في تقديمها له، هو استيعاب التقليد الشعري العربي الكلاسيكي ضمن الدراسة المعاصرة للثقافة العربية الإسلامية من منظور الدراسات الإنسانية. والأطروحة الأساسية هي أن قصيدة المدح العربية الكلاسيكية الموجَّهة إلى ممدوح أو حاكم ما، أَبْدَعَتْ، وَتَضَمَّنَتْ، وَأذاعَتْ أسطورةً وإيديولوجيةً معينةً عن شرعية الحكم العربي الإسلامي. وهي تسعى إلى بيان أن هذه القصيدةَ شديدةُ الصلة بصورة جوهرية ومتكاملة بالجوانب السياسية والمراسمية لحياة البلاط وأنها، بعيداً عن كونها مجرد قصيدة وصفية، تعليمية، أو مُتَمَلِّقَة بطريقة مُذِلَّة، كما زعم بعض النقاد، تلعب دوراً فعّالاً في طقوس التبادل، والمفاوضات ذات الطبيعة الحرجة، وصنع الأساطير mythopoesis في البلاط العربي الإسلامي. وفي سبيل ذلك استخدمت المؤلفة أفكاراً معاصرةً في العلوم الإنسانية والاجتماعية كي تستكشفَ تقليدَ إنشاء قصائد المدح وإنشادها بين يدي الحكام العرب المسلمين في إطار كل من الملكية المقدسة في الشرق الأدنى القديم، والتوسل والتفاوض، والجنوسة gender والسلطة السياسية، والطقوس واحتفالات الولاء، والتقليد والمنافسة على شارة الشرعية الدينية—السياسية.

ولعل تعريفاً موجزاً بالحلقة العلمية الأصغر التي تنتمي إليها سوزان بينكني ستيتكيفيتش، مؤلفة هذه الدراسة، يفيد بدايةً في تحديد موقعها من خارطة الموقف الاستشراقي والعربي للشعر الجاهلي التالية أدناه. تنتمي المؤلفة إلى ما يسمى ''مدرسة شيكاغو'' في دراسة الأدب العربي والفارسي بخاصة. وتشير ''مدرسة شيكاغو''

---

* أدين بالشكر الجزيل لأصدقاء وزملاء وطلاب لم يبخلوا بمد يد العون عندما احتجت إليهم في سبيل إنجاز هذه الترجمة. فعلاوة على سوزان ستيتكيفيتش وياروسلاف ستيتكيفيتش وجابر عصفور الذين لا أستطيع تقدير فضلهم سوى بالشكر والعرفان والمحبة، هناك محمد زامل وإبراهيم الزرزموني وإبراهيم عبد العزيز ونهى فؤاد. لهم جميعاً شكري وامتناني.

الاستشراقية إلى مجموعة من دارسي الأدب العربي والفارسي -من العرب وغيرهم- تتلمذت على البروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش الذي يمثل قطب هذه المدرسة وأباً روحياً لها.

ليس لهذه المدرسة مداخل نظرية أو منهجية شديدة الاختلاف فيما بينها، بما أنها تشمل مجموعة من الباحثين الذي يتفقون حول أطروحات نقدية أدبية بعينها. ومن بين هذه الأطروحات اعتقاد أنصارها بأن التقاليد الأدبية العربية الكلاسيكية المعروفة في منطقة الشرق الأوسط الإسلامي هي 'آداب' بمعنى الكلمة كما هو الأمر في الآداب الغربية، مع الاحتفاظ بمزايا كل أدب في حد ذاته. وهذا يعني أن على الباحثين الغربيين بخاصة ألا ينظروا إلى التقاليد الأدبية العربية بوصفها مجرد مادة خام للأبحاث اللغوية، والاجتماعية، والأنثروبولجيا. وأياً كانت صعوبة فَهْم هذا الأدب واستغلاقه المبدئي على النظرة الغربية، فإن قصائده أعمال فنية، ومنظور إليها بهذا المعنى من قبل الثقافات التي أنتجتها. ويتبع ذلك أنه لا يمكن الاكتفاء بتقييمها أو تفسيرها طبقاً للمقاييس النقدية والمناهج التحليلية المأخوذة من الآداب الغربية أساساً. فهذا التطبيق لتلك المقاييس لن يضمن أكثر من إثبات كونه مجارياً لأحدث (المودات) القادمة من نيويورك أو باريس، ولكن لن يكون أصيلاً أبداً. وهذا لا يعني عدم استيعاب المنتمين لهذه المدرسة لأحدث تيارات الفكر النقدي-إذ هم في الواقع على وعي كافٍ بها-لكنهم يفضلون أن يدعوا اختيارهم للمنهج النقدي محكوماً بالموضوعات التي يطرحها الأدب نفسه.

ولا شك أن لمدرسة شيكاغو دوراً أساسيًّا في إزالة أوهام كثيرة لدى المدرسة الاستشراقية التقليدية التي نجد أعمالاً واضحة لها في القرن التاسع عشر، ولها امتدادات واضحة كذلك لدى بعض الدارسين الغربيين للأدب العربي، وهي أوهام ألصقت بالأدب العربي، وخصوصاً الشعر، تهماً نابعة من سوء الفهم وسوء الاستخدام للأطروحات النقدية في قراءة الشعر العربي وتأويله. فمدرسة شيكاغو هذه قاومت الانكباب على اللغة العربية بوصفها لغة صرفاً، كما نرى مثلاً لدى المستشرقين الألمان التقليديين ومعظم المعاصرين منهم، ومن ثم نجد أن الطابع الفني والاجتماعي والثقافي والأدبي الصرف يكاد يغيب عن اهتماماته بالقصيدة العربية الكلاسيكية، بل إننا لنلاحظ مثلاً أن دارسي الأدب العربي في المدرسة الاستشراقية الألمانية المعاصرة لا يلتفتون بالمرة إلى نظرية التلقي الألمانية لدى إيزر وياوس في معالجة الأدب العربي على مدى الخمسين سنة الماضية!

وقد نستشهد هنا بما ذكره نيلدكه (١٨٦١) عن الشعر الشعر العربي القديم (الجاهلي بخاصة)، حيث يقول إن كل شيء فيه يتجلى غريباً: سواء الأفكار المفردة، وترتيب القصائد؛ ولما كانت نفس الأفكار -نظراً لكون كل حياة البدو رتيبة- تتكرر دائماً عند مختلف الشعراء وعادة بنفس المناسبات، فإن من السهل أن يتولد لدينا انطباع بأنه تعوز الشعراء المختلفين كل شخصية. وقد أدّى مثل هذا النظر النقدي إلى تصور نيلدكه ومعاصريه عدم وجود وحدة في القصائد الجاهلية، ووصولها إلينا منتزعة من سياقها التاريخي، ومختلفة اختلافاً شديداً عن صورتها الأصلية بسبب عدم كتابتها، أو بسبب ذوق جامعيها بعد الإسلام، أو لاعتبارات دينية لدى المسلمين. هكذا يكون حكمه على القصيدة الجاهلية بأنها ليست شعراً يسعى لتقديم صورة فوق حسية، ويؤدي إلينا أساطير متفوقة أو دائرة غنية من الأفكار المعبر عنها بالشعر؛ وإنما هي شعر جعل مهمته الرئيسية هو وصف الحياة والطبيعة كما هما في الواقع، مع قليل من التخيلات.

ونقابل الحالة نفسها في رؤية وليم الورد (ألفرت) (١٨٧٢) للقصيدة العربية، وخصوصاً الجاهلية، التي ينفي عن روح أصحابها البحث عن وحدة القصيدة ومبادئها العامة في ذلك العصر الذي بدأ يتكون فيه الأدب بحجة أنها كانت مشغولة في كل الميادين بالجزئيات والتفاصيل، منتهياً إلى أن افتقاد الترابط الباطن بين أجزاء القصيدة يمكن أن يكون نقص لاصق بأصله، وقد تلافته الصنعة الشعرية المتطورة فيما بعد؛ وهنا يكمن الخطر في توهم أن القصيدة كلّ كبير متماسك، على حد تعبيره. كما ينتهي الورد إلى تقرير أن الشعر العربي القديم ليس من النوع الغنائي، بل الوصفي؛ أما كيف تتسلسل الأوصاف - فهذا أمر لا يعلمه أحد مقدماً، إلى غير ذلك من الأحكام التي تكشف عن قراءة نقدية سطحية للشعر العربي الكلاسيكي، تنطوي على بعض التناقضات الداخلية الناتجة من طبيعة المنهج المتبع في استخلاصها، ذلك المنهج الذي يخلط بين التاريخ والفن، ويحكم على الشعر بحاجة ناقديه إلى الارتباط الباطن وليس بحاجة الشاعر الالتزام بروح عصره وطبيعة فنه. ومهما يكن من أمر، فإن الورد نفسه يعترف بأن وسائله ومعاصريه لمعالجة القصائد القديمة معالجة نقدية هي وسائل محدودة حقاً، لكنها بالرغم من ذلك ليست عارية عن الأهمية أو القيمة، على حد تعبيره.

في الحقيقة لا نعدم بعض المستشرقين الألمان المتميزين، مثل براونلش (١٩٢٥) الذي ردَّ على مرجليوث مقالته الشهيرة عن الشعر الجاهلي وأثبت سوء فهمه وربما نيته، فاقترب من الشعر الجاهلي برؤية نقدية متقدمة على رؤية أقرانه السابقين عليه

والمعاصرين له، ولعله يكون استثناءً في هذا الصدد، وبخاصة عندما ننظر في اتهامات مدرسة شيكاغو لفون جرونيباوم وجولدتسيهر ومعهم نيكلسون، بالإضافة إلى تلاميذهم.

كان لزاماً، إذن، على مدرسة شيكاغو أن تراجع عمل بعض هؤلاء المستشرقين وغيرهم لتبدأ من جديد، ومن نقطة صحيحة، عملها في دراسة الشعر العربي، وترجمته أحياناً كذلك. وفي هذا السياق، يعرض مايكل سِلس (١٩٨٧)، وهو من أبرز أعضاء مدرسة شيكاغو، للمآخذ الرئيسة التي وقع فيها المستشرقون السابقون في دراسة الشعر العربي القديم، متمثلاً في شكل القصيدة. وهو يحصر هذه المآخذ في ثلاثة: ١- اتهام العرب قبل الإسلام بالبربرية barbarism من قبل جولد تسيهر. و٢- اتهام القصيدة العربية القديمة بالذرية، بمعنى تكونها من أقوال مفككة متراكمة، من قبل نيكلسون، و٣- أن القصيدة القديمة يسودها الوصف الموضوعي النمطي في كل أجزائها من وجهة نظر فون جرونيباوم. ويتابع سِلس ظهور تأثيرات لهذه المآخذ عند بعض تلاميذ هؤلاء المستشرقين الثلاثة. ويرى أن هذا الوصف يمثل الحكم السائد على القصيدة العربية القديمة منذ أواخر القرن التاسع عشر في كتابات كثير من الباحثين وفي النظرة العامة حول القصيدة.

ولمدة قرن من الزمن تأرجحت الصورة السائدة عن القصيدة بين أطروحات البربرية، والذرية والوصف الموضوعي بما تنطوي عليه من بعض التناقضات. وفي مجال الشعر العربي تعيد هذه الصورة المزدوجة تأكيد آلية ''الاستشراق'' كما قدمها إدوارد سعيد، ولكن دون أن يطبقها على الدراسات الغربية عن الأدب العربي: تقسيم الثقافة الخاضعة إلى متوحشين حادي العاطفة (أي همج أو برابرة) من ناحية وأخلاط من المواد والحقائق الميتة من ناحية أخرى.

وقد تصدّى ياروسلاف ستيتكيفيتش لهذه النظرة وللمحيط الأكاديمي الذي أنتجها ولاحظ أن النقد الاستشراقي الحديث فشل في النظر إلى القصيدة من حيث هي شعر، كما لاحظ عزلة الدارس المستعرب عن كل من النقد الغربي المعاصر والأجواء الأدبية العربية المعاصرة. وقد قابل ستيتكيفيتش بين نقد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وبين العصر 'الرومانتيكي' بمترجميه-جونز، كارليل، ولايل- الذين لم يكن هدفهم المعلن بالضرورة إغناء أدبهم القومي. وكانت نتيجة هذه المقارنة أنه ''من جوته إلى بودلير ومن بعدهما، حظي الاستشراق الرومانتيكي بأقصى تقدير يطمح إليه'' وفي حين يمكن ألا تكون بعض جوانب نظرة الرومانتيكيين الجمالية مقبولة لدينا اليوم، فعلى الأقل كانوا يستوعبون القصيدة، بوصفها شعراً، داخل عالمهم الأدبي والنقدي. وقد

انتهت ''الحماسة الشعرية'' الرومانتيكية هذه إلى نظرة أشد نمطية إلى القصيدة في الحقبة التالية للحقبة الرومانسية عبر المآخذ الثلاثة التي ذكرناها أعلاه. وقد ناقش ستيتكيفيتش الانتقال بين الحقبتين في مقالة له (١٩٨٠). أما الحقبة المعاصرة فتتميز باتجاهات جديدة قد تختلف فيما بينها في النظر إلى القصيدة ولكنها تتفق على اعتبارها فناً معقداً ومتماسكاً، ذا عمق رمزي وطقسي، ورهافة لغوية، وكمال شعري، كما يقول سيلس.

ومن ناحية أخرى فقد أفصح بعض الدارسين العرب المعاصرين عن الحواجز النفسية التي تحول بيننا وبين فهم الشعر الجاهلي. ''وهي ظروف من صنع الظروف الاجتماعية المحيطة بالقراء أحياناً، وصنع الدارسين الذين لا يحسنون القراءة أحياناً،'' على تعبير مصطفى ناصف. ويرى محمد النويهي في مقدمته للشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه أن مما دفعه إلى تدوين كتابه أنه رأى ''مدى الخطأ والنقصان في الأحكام الشائعة على الشعر العربي قديمه وحديثه. وهي أحكام تنبع بكل بساطة من عدم إتقان الشعر الجاهلي.'' بل يرى ''أن العيب الأكبر في دراساتنا النقدية الحديثة هو أنها لم تؤسس على فهم دقيق لهذا الشعر.''

ويوجز عفيف عبد الرحمن أهم العوامل التي أثرت على الأدب الجاهلي بعامة والشعر بخاصة تأثيراً سلبياً وحرمت الدارسين من الوقوف على حقيقته (١٩٨٧)، ومنها اسم العصر نفسه 'الجاهلية' مما أوقع الناس والباحثين في وهم البدائية والتفاهة، ''فهو عصر عمّ فيه الجهل والاضطراب. وبالتالي فإن أدبه كذلك،'' وسوء فهم الشراح المسلمين له بسبب عقيدتهم المتعارضة مع عقيدة أصحابه، و''المبالغة في وصف البداوة العربية الجاهلية ونعتها بالغلظة وغير ذلك.'' وقد أورد المؤلف عدداً من سلبيات القدماء في فهم الشعر الجاهلي كما وردت على ألسنة المحدثين، ومنها إسلامية شروح القدماء مما أدى إلى إغفال الحديث عن الأصول الدينية القديمة للشعر الجاهلي، و''طمس الثقافة العربية ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي لما فيها من إيقاظ للشعور الجاهلي الذي أساسه العصبية.''

وفي إشارة إلى جهود المستشرقين يؤكد عفيف عبد الرحمن إلى أهمية عمل المستشرقين في بعث تراثنا بشكل عام والجاهلي بشكل خاص حيث بدأت هذه الحركة منهم وفي بلادهم. ولكنه لم يغفل الإشارة إلى بعض ما يؤخذ عليهم في دراساتهم للشعر الجاهلي وبخاصة فيما يتصل بعدم فهم بعضهم الحياة الجاهلية على حقيقتها بسبب بعد الشقة واختلاف العقلية باعتراف بعضهم، كما أن بعض الباحثين العرب يرى أن تأثير

المستشرقين على منطلقات الدارسين العرب الرواد للتراث كان سلبياً، ''لأن المستشرقين نظروا إلى الشعر الجاهلي من خلال منظور غير مؤهل لاستشراف مضامينه الاجتماعية والحضارية، وهذا ما أعجزهم عن إقامة الأبعاد الحقيقية لخلفية فعاليته الفكرية والإبداعية.''

ومرة أخرى يعرض عفيف عبد الرحمن في موضع آخر لبعض مآخذ الدارسين المحدثين على غيرهم من القدماء والمعاصرين في مجال دراسة الشعر الجاهلي ويشير المؤلف إلى كثير من المعاصرين مثل طه حسين، والبهبيتي، وناصف، والنويهي، وزكي، وإسماعيل، وعبد الرحمن، وعبد البديع، والمطلبي، وحسنين، واليوسف، وصفدي، وأدونيس، وحاوي، وسركيس، وخليف. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن مآخذ هؤلاء جميعاً لم توجه النقد إلى المستشرقين بل انصب على القدماء من جهة وعلى معاصريهم من جهة أخرى، فهو نقد داخلي، أو نقد ذاتي. وهذا أمر قد يعطي بعض العذر لبعض المستشرقين، ولكن المهم هو البديل الذي يفترض أن يقدمه كل فريق نتيجة لوعيه بعيوب الدراسات الأخرى سواء من قبل المنتمين إلى هذا التراث أو من قبل مستشرقيه على البعد.

وقد لاحظ عفيف عبد الرحمن نفسه في المناهج الحديثة اتجاهين رئيسين: ''١- اتجاه الاستقراء الموضوعي لذلك الشعر. ٢- اتجاه التفسير الرمزي له. أما القضية الكبرى التي شغلت كثيراً من الباحثين فهي محاولة الإجابة عن السؤال التالي: هل نخضع الأدب الجاهلي لمناهج ومذاهب النقد الغربي الحديث؟'' وقد نلاحظ في إجابات المعاصرين على هذا السؤال حذراً مبدئياً متصلاً بتطبيق مقاييس النقد الغربي وإقحامها على الشعر العربي، وبخاصة عندما طبقت عليه بعض نظريات القرن التاسع عشر مثل نظرية تين Taine التي ''جعلت من الثالوث الذي ركبه من (الجنس والبيئة والعصر) عصا سحرية تلقف ما عداها.'' وقد سبق طه حسين في **الأدب الجاهلي** (١٩٢٧) إلى عرض محاولة تين إلى جانب محاولتي سانت بوف وبرونتيير بوصفها ممثلة للاتجاه العلمي الموضوعي في دراسة الأدب تأثراً بالنهضة العلمية القوية في القرن التاسع عشر، تلك النهضة التي خلبت عقول الأوربيين آنئذ. وقد رأى طه حسين أن أصحاب هذه المحاولات لم يوفقوا فيما ذهبوا إليه لإهمالهم أهمية عنصر الذوق في دراسة الأدب. وفي المسار نفسه يشكك مصطفى ناصف في مزاعم الباحثين المحدثين ولا يوافقهم على أن يكون الشعر القديم انعكاساً مباشراً لفكرة البداوة، فهو ليس شعراً غليظاً يعنى بوصف

المحسوسات التي يراها الشعراء أمامهم في الصحراء المفتوحة، ولذلك لا أثر من آثار الفكر والعقل فيه.

وقد انتهت مجموعة من بعض النقاد العرب المعاصرين الذين يمكن أن يمثل رأيهم رأي الأغلبية في مناقشتهم لـ"مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر" إلى أهمية "إعادة تقييم المسلمات الأدبية السائدة في فترة معينة، بحيث تتوافر لكل فترة من تاريخنا الأدبي عملية بناء لا ترتكز على ما هو قائم فقط، ولكنها تتضمن إعادة تقييم لسلم القيم الأدبية السائدة في لحظة تاريخية معينة." وقد طرحت مجموعة النقاد نفسها عدداً من الآراء والتساؤلات المهمة في الموضوع، مثل أهمية إقامة حوار مع الثقافات الأخرى، وأن يكون للناقد رؤية للعالم تستوعب تراثه والمناهج الحديثة على السواء، وخطورة عدم الاستمرارية والتراكم في النقد الأدبي لأنه يؤدي إلى مزيد من الحلول الخارجية، أو المناهج الأكثر حداثة التي تأتي بوصفها اجتهاداً شخصياً أو حتى محلياً دون أن تحقق أصالة علمية كافية لاستيعاب جهود الآخرين وفهمهم، وبعيدة عن احتياجات الواقع الثقافي ووعي الناقد بدوره في هذا الواقع. كذلك أجمع هؤلاء النقاد على أن هناك شيئاً ينقصنا وهو ما يسمى بتاريخ الأفكار، أي التاريخ الثقافي في الأدب العربي كله.

يقسم سيلس عمل ياروسلاف ستيتكيفيتش ومدرسة شيكاغو إلى ثلاثة اتجاهات من التفسير: الأول؛ اتجاه نقدي ذاتي يتأمل فيه تصورات المستعرب الأدبي، ومناهج البحث وأهدافه، وعلاقة ذلك بعوالم ثقافية وأدبية أوسع. الثاني؛ تتبعُ لغة القصيدة وأطرها عبر كشف متتابع لها في الشعر العربي المتأخر وصولاً إلى المعاصر منه. وأما الثالث؛ ففيه فحصٌ أكثر تفصيلاً ودقةً لتيمات القصيدة، وحالاتها الشعورية وبنيتها، وطبيعة النسيب الغنائي، وطبيعة اللغة الشعرية ووظيفتها.

وفي حين يصل ستيتكيفيتش أحد توجهاته بأطروحات التاريخ الأدبي الغربي، فإن توجهاً آخر في عمله يرتبط بالتاريخ الأدبي العربي؛ حتى ليصل به إلى أن يحتوي البيئة الأدبية العربية المعاصرة. وكبديل عن نموذج القرن التاسع عشر، حيث التفت علماء اللغة الغربيون إلى نظرائهم في العصور الوسطى العربية أكثر من التفاتهم إلى الشعر من أجل فهم القصيدة، قدَّمَ ستيتكيفيتش ما يمكن أن نسميه النموذج الهرمونيطيقي. ولا يجد هذا النموذج أعمق تفسير للقصيدة عند علماء اللغة والنحو في القرون الوسطى، بل في التحولات والتمثلات الشعرية المتتابعة للغة القصيدة وموضوعاتها، وفي إعادة التشكيل المستمر، وفي التغييرات في أنماط المعنى التي أنتجت في حركة القصيدة العربية القديمة في

اتجاه بيئات جديدة مروراً بالشعر الأندلسي حتى شوقي وأحمد عبد المعطي حجازي في القرن العشرين. وداخل هذين الاتجاهين تطورت إسهامات ستيتكيفيتش الأساسية في فهمنا للقصيدة حتى شملت مناطق عدة منسوجة معاً: الموضوعة (=التيمة)، المزاج أو الحالة النفسية والبنية (ذات النمط الموسيقي حيث تتداخل معاً الحالات الغنائية، والرثائية، والبطولية، والهجائية)، كما تشمل طبيعة غنائية النسيب وتطورها؛ والشكل الجديد غير الذري للجانب اللغوي الذي ينظر فيه إلى معاني الكلمات أو العبارات من داخل منظور أوسع للمعنى الشعري، وبالمقابل، ثمة آفاق موضوعية، ومزاجية وبنيوية أوسع منظور إليها في انعكاساتها على مستوى دقيق من التداخل بين المفردات، وبنيتها الصرفية والصوتية. ومن الموضوعات الملحة في عمل ستيتكيفيتش حضور النسيب في كل نقاط القصيدة ومراحلها، بوصفه مصدراً عميقاً للمعنى الشعري.

وفي مرحلة تالية، جمع ستيتكيفيتش بين الفيلولوجي والسيميوطيقا ليحول فهمنا لموضوع مركزي ومعقد خاص بصورة الحيوان في القصيدة. فالدراسة تبدأ بملاحظة الاضطراب الاشتقاقي الذي يسببه الرمز اللغوي ''الناقة''، ''وهي كلمة تستعصي تماماً على المحاولات الجاهدة لتوضيح أصلها اللغوي واشتقاقاتها، حاملة في طياتها ما تحمل من سر ينطوي عليه غموض ما يقرب من اثنتي عشرة صيغة تكتنفها تغيرات محيرة؛ منها ما يقع في الإبدال والقلب، ومنها ما يقع في التحولات الصوتية.''

وقد فتح عمل ستيتكيفيتش، ومعه عمل سوزان ستيتكيفيتش، في مجمله، آفاقاً خصبة لطلابه والمتأثرين بعمله تأثراً بعيداً. وقد أنجز عدد من طلاب آل ستيتكيفيتش أعمالاً مهمة عن القصيدة. ومن بينهم إبراهيم السنجلاوي (١٩٨٣) الذي تتبع التيمات المتداخلة للرثاء والنسيب في أقدم الأشعار العربية في الجاهلية حتى رثاء المدن، مسلطاً الضوء على التوازي الشعري بين أطلال المحبوبة وبقايا حضارات الماضي. وهناك من طالباته من أنجزن دراسات عن الوثنية في الجزيرة العربية قبل الإسلام (شيريل بوكهلتر ١٩٨٧)، وعن الموازاة في الشعر الجاهلي (كلارسيا بيرت ١٩٨٨). وكذلك مايكل سِلس نفسه الذي قدم دراسات وترجمات عن شعراء جاهليين وإسلاميين، وعن الغول في الشعر الجاهلي. ومن الدراسات الحديثة التي أنتجها باحثون ينتمون للمدرسة نفسها كتاب روبرت مكيني الضخم عن ابن الرومي وشعريته في السياق (٢٠٠٤) وكتاب أكيكو موتويوشي سومي عن الوصف في الشعر العربي الكلاسيكي: الوصف، الإكفراسس، ونظرية تداخل الفنون (٢٠٠٤).

اختارت سوزان ستيتكيفيتش في دراساتها للقصيدة العربية القديمة أن تطبق عليها نماذج إنسانية أصلية مثل طقوس العبور والتضحية والفداء والاحتفال، صاغها علماء أنثروبولوجيون، مثل فان جنب وهنري لامنس ومارسيل ماوس وغيرهم. ويعد الكتاب الراهن نموذجاً لتطبيق هذه النماذج في تفسير قصيدة المدح في الشعر العربي الكلاسيكي. وكانت س. ستيتكيفيتش قدمت في كتابها الصم الخوالد تتكلم تفسيراً للقصيدة الجاهلية مؤسساً على نموذج طقس العبور. وهي تستخدم النموذج لدراسة ثلاثة أشياء: الأول؛ بنية القصيدة الجاهلية الثلاثية: النسيب، الرحيل، والفخر (معلقة لبيد). والثاني؛ قصيدة الصعاليك بوصفها طقساً لعبور ناقص (تأبط شراً والشنفرى)، وأخيراً؛ شعر الأخذ بالثأر (مهلهل بن ربيعة) وشعر الرثاء (الخنساء) في اتصاله بكل من طقوس التضحية، كما وصفها هنري لامنس، وطقس العبور، كما وصفه فان جنب. كذلك استخدمت طقوس الفداء في تفسير قصيدة المدح الجاهلية، ممثلة في قصيدتين لعلقمة وكعب.

وهي تحاول تفسير قالب القصيدة التقليدي وسيطرته العجيبة على كل من الخيال والإنتاج الشعريين في ضوء طقس العبور، رامية إلى إثبات أن قالب القصيدة ليس قيداً شكلياً للخيال الشعري، بل هو أساس نمطي يسمح للشاعر بأن يعبر عن تجربته الشخصية من خلال شكل ذي أبعاد نفسية وقَبَلية وطقسية وأسطورية في الوقت نفسه. وهي تؤكد في مستهل عملها أن تطبيق نموذج طقوسي معين على القصيدة العربية لا يعني اختزال العمل الفني إلى طقس ما، بل هو منهج تفسير سيكشف عن أبعاد فنية وغير فنية للقصيدة ما تزال حتى الآن مخفية. وهي في النهاية تسعى، بمحاولتها النقدية، إلى إدخال القصيدة العربية القديمة في السياق الأوسع للنقد النمطي.

وقد بدأت سوزان ستيتكيفيتش محاولتها التفسيرية بنقد التفسير البنيوي للشعر الجاهلي الذي قدمه كل من باتسون وأبو ديب وحيدر في مقالتها (١٩٨٣) وفي المقالة نفسها تعرض للاتجاهات الجديدة التي تتبناها في تفسير الشعر الجاهلي. وأهمية هذه المقالة أن ستيتكيفيتش لا ترفض المدخل البنيوي وإنما تتحفظ على الطريقة التي استخدم فيها هذا المدخل على يد باتسون وأبي ديب وحيدر، بل إنها تنقض الأساس الذي أقام عليه أبو ديب تحليله؛ أي تكنيك ليفي شتراوس في تحليل الأسطورة واعتبارها على طرف نقيض مع الشعر بالنسبة لعلاقتهما باللغة. أما في نقدها لتحليل حيدر لمعلقة امرئ القيس طبقاً لمنهج فلاديمير بروب في تحليل الحكايات الشعبية الروسية فترى أن هذا

التحليل يسهل الحكم عليه بالفشل لاختلاف الشعر الجاهلي عن الفلكلور الروسي اختلافاً جذرياً.

كذلك كتبت أعمالاً مهمة عن أبي تمام وجماليات العصر العباسي؛ حيث ناقشت موضوع البديع وسعت إلى إعادة تعريفه وتحديد علاقته بالشعر المحدث في العصر العباسي. ولسوزان ستيتكيفيتش أعمال أخرى عن الشعر العباسي: ابن الرومي، والشريف الرضي. ويضيق المجال هنا عن استعراض هذه الأعمال، ولكن يمكن الإشارة إلى كتابها القادم (أبريل ٢٠١٠) عن المدائح النبوية والذي سيصدر عن مطبعة جامعة إنديانا.

تـقـديـم

سَيْطَرَ الشكلُ التقليدي للقصيدة العربية، عَبْرَ تاريخ الأدب العربي الكلاسيكي، من الحقبة الجاهلية حتى الثلث الأول من القرن العشرين، على مملكة الشعر. وداخل هذا الشكل التقليدي تُعَدُّ قصيدةُ المدح البلاطية، بثباتها النوعي الفائق وما يحيط بها من مدونة واسعة تشمل أخبار شعرائها والمناسبات التي ألقيت فيها، مثالاً شيقاً وجديراً بالدراسة من جهة علاقة الشعر والمراسم بالسلطة السياسية وبلاغة الحكم.

إن هدفي في الدراسة الراهنة، بشكل أساسي، هو استيعاب التقليد الشعري العربي الكلاسيكي ضمن الدراسة المعاصرة للثقافة العربية الإسلامية من منظور الدراسات الإنسانية. والأطروحة الأساسية هي أن قصيدة المدح العربية الكلاسيكية الموجَّهة إلى ممدوح أو حاكم ما، أبْدَعَتْ، وَتَضَمَّنَتْ، وَأذاعَتْ أسطورةً وإيديولوجيةً معينةً عن شرعية الحكم العربي الإسلامي. وأسعى إلى بيان أن هذه القصيدةَ شديدةُ الصلة بصورة جوهرية ومتكاملة بالجوانب السياسية والمراسمية لحياة البلاط وأنها، بعيداً عن كونها مجرد قصيدة وصفية، تعليمية، أو مُتَمَلِّقَة بطريقة مُذِلَّة، كما زعم بعض النقاد، تلعب دوراً فعَّالاً في طقوس التبادل، والمفاوضات ذات الطبيعة الحرجة، وصنع الأساطير mythopoesis في البلاط العربي الإسلامي. وقد استخدمتُ أفكاراً معاصرةً في العلوم الإنسانية والاجتماعية كي أستكشفَ تقليدَ إنشاء قصائد المدح وإنشادها بين يدي الحكام العرب المسلمين في إطار كل من الملكية المقدسة في الشرق الأدنى القديم، والتوسل والتفاوض، والجنوسة gender والسلطة السياسية، والطقوس واحتفالات الولاء، والتقليد والمنافسة على شارة الشرعية الدينية–السياسية.

وقد حاولت أن أنطلق إلى تأويلي للنصوص الشعرية الأساسية والتراث الأدبي الذي يرد في سياقها في المصادر العربية الكلاسيكية، من خلال ترجمات مفهومة وسهلة

التناول بالنسبة إلى قراء اللغة الإنجليزية، ومن ثم وضع هذه النصوص في موقعها من البيئة الثقافية، السياسية، والتاريخية التي أنتجتها.*

وانطلاقاً من أعمالي السابقة عن الأساطير، الطقوس، الأنماط الأصلية، والجنوسة في القصيدة الكلاسيكية العربية، وخصوصاً الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس (١٩٩٣)، ومنهجي التاريخي في التأويل السياقي، كما يتجلى في كتابي، أبو تمام وشعرية العصر العباسي (١٩٩١)،[١] بالإضافة إلى عدد من مقالات وأبحاثي المنشورة على مدى العقد الماضي، يركّز العمل الراهن على قصيدة المدح بوصفها النوع الشعري المبرَّز للتقليد الكلاسيكي العربي. وفي الوقت نفسه، وسَّعْتُ من مجال الرؤية التاريخية حتى تشمل الأسس الجاهلية لقصيدة المدح الجاهلية الموجهة إلى ملوك عرب في القرن السادس الميلادي، كما تشمل الصورة الإسلامية للتقليد العربي الشعري في القرن السابع من خلال قصيدة كعب بن زهير في مدح النبي محمد، ومن بعده قصائد موجهة إلى حكام ينتمون إلى أسر حاكمة عربية إسلامية وتمتد من خلفاء في دمشق (القرن السابع حتى الثامن) وفي بغداد (القرن الثامن حتى التاسع) حتى تصل إلى حكام محليين في سوريا ومصر في القرن العاشر، وأخيراً إلى خلفاء قرطبة في أسبانيا الإسلامية. وهكذا فإن هذا العمل يرصد تطور قصيدة المدح الكلاسيكية العربية منذ بدايتها في القرن السادس قبل الإسلام وحتى نهاية العصر العربي الشعري الذهبي في القرن العاشر.

يستكشفُ الفصل الأول، ''النابغة الذبياني وقصيدة البلاط الملكية الجاهلية: الخطيئة والتكفير،'' في قصيدتين شهيرتين للنابغة الذبياني شاعر البلاط الجاهلي في أواخر القرن السادس الميلادي، شعرية الخطيئة والتكفير. وتمهيداً للفصل نعرض للسياق

* تتحدث المؤلفة هنا عن ترجماتها للنصوص العربية إلى الإنجليزية، وقد حذفنا نصف فقرة تشير فيها المؤلفة إلى أهمية أن يرجع الباحثون المتخصصون من قراء كتابها بالإنجليزية إلى المصادر العربية للإلمام بالروايات والتفسيرات المختلفة للنصوص الشعرية التي استخدمتها في كتابها. كما تشير إلى إشكالية ترجمة الشعر بصفة خاصة. ولا شك أن هذه الترجمات في هذا الكتاب وغيره من أعمال المؤلفة تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف عن جماليات الترجمة وعلاقاتها بالأصل العربي–المترجم.

[١] صدرت مؤخراً ترجمة عربية لهذا الكتاب. انظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش (مؤلفة ومراجعة ومقدمة خاصة للطبعة العربية)، الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة، ترجمة حسن البنا عز الدين (مع مقدمة تمهيدية مطولة)، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨.

الثقافي الأدبي لهذه القصيدة التي تُعَدُّ أشهر قصائد الاعتذار في الشعر العربي، وذلك كي نبين السبب في اعتذار النابغة للملك النعمان بهذه القصيدة التي قيل إنها مشينة في حق النابغة حيث يصف بالتفصيل الصادم للذوق الرفيع ممارسة جنسية مع زوجة الملك. ونحن نفسر إغراء زوجة الملك على هذا النحو وجعله دَيُّوثاً تفسيراً مجازيًّا وسياسيًّا بوصفه تحريضاً على الفتنة، وعلى اغتصاب السلطة والامتيازات الملكية. ومن ثم نمضي إلى تحليل ''اعتذار'' النابغة للملك، بما يتخذه من تشكيل ذي بعد أسطوري يمتد إلى مفهوم الملكية في الشرق الأدنى القديم واستحضار الملك سليمان والجن في القصيدة، بوصفه مراسم للخضوع والولاء وطقساً لإعادة تأكيد قوة الملك وعلو مقامه.

أما الفصل الثاني، ''الانتقال والاستسلام: مدح الرسول،'' فيختبر، عبر قراءة للقصيدة الشهيرة ''بانت سعاد'' للشاعر الصحابي المخضرم كعب بن زهير، التكافل بين قصيدة المدح الجاهلية وفكرة الخضوع للملكية المقدسة كي يقوما معاً بدور طقس استسلام لدين الإسلام الجديد ومراسم ولاء للنبي محمد. وهكذا فإن أساطير الشرق الأدنى القديم عن الملكية المقدسة تصبح جزءاً من أسطورة مُثيتة لشرعية الحكم العربي الإسلامي وتتحوَّلُ القصيدةُ الجاهلية إلى جزء لا يتجزأ من مراسم البلاط العربي الإسلامي. وتُوَلِّدُ القصيدةُ، بالتالي، أسطورةً عن خلع النبي بردَته على الشاعر علامةً على منح الحماية وقبول التوبة في مقابل الإسلام.

يدرس الفصل الثالث، ''الأخطل وقصيدة المدح/الانتصار الأموية بين الاحتفال واستعادة سلطة الخلافة،'' شعرية الهيمنة الإسلامية السياسية وهرمية نظامها في أثناء الخلافة الأموية في دمشق (القرن السابع إلى الثامن) وذلك من خلال قصيدة انتصار للأخطل، شاعر الأمويين، وهي قصيدة تحتفل بانتصار الخليفة مروان بن عبد الملك على الزبيريين الذين كانوا ينافسونه على الخلافة. وثمة تركيز خاص على الوظيفة التفاوضية لقصيدة المراسم البلاطية في عملية التنافس على المكانة السياسية التي صاحبت استعادة السلطة الأموية.

تُشَكِّلُ قصيدةٌ أخرى للأخطل موضوعَ الفصل الرابع، ''التوسل والتفاوض: الحليف المظلوم،'' وقد أنشأها الشاعر بعد أن سمح أولياؤه الأمويون بأن يقوم أعداء لقبيلته بإحداث مقتلة عظيمة فيهم دون عقاب. ويستخدم الشاعر، وقد أحاط برهافة

قصيدته بصور شعرية تقليدية عن الخمر والنوق، الجوانب المراسمية والطقوسية للقصيدة كي يتحرك من زاوية الخضوع والتوسل إلى حافة التحدي والتهديد فيما يفاوض للحصول على تعويض واعتراف بمكانة قبيلته داخل هرمية النظام السياسي الأموي.

يلتقط الفصل الخامس، ''السلطة السياسية والسيطرة الذكورية: أبو العتاهية، أبو تمام وشعرية السلطة،'' موضوعة الجنوسة والخطاب السياسي الجنسي الذي وقفنا عليه في نهاية الفصل ١ كي يقدم استعمالاً مضادًا لاستعارات الهيمنة الجنسية في قصيدتَيْ مَدْحٍ من الحقبة العباسية المبكرة (القرن الثامن إلى التاسع). أما الأولى فهي قصيدة غنائية بارزة لأبي العتاهية، وتلعب على فكرة رغبة الشاعر في إحدى جواري الخليفة، ولكن كي نكتشف في النهاية أن الجارية مجاز للخلافة نفسها. وتنتهي القصيدة بإعلان الشاعر أن رغبته الجنسية ليست سوى استعارة لزهده في السلطة السياسية. وتحتفي القصيدة الثانية، وهي قصيدة انتصار شهيرة لأبي تمام، بالغزو العباسي لمدينة عمورية ''العذراء'' الرومية. وهنا، يمثل غزو جيش المسلمين للمدينة الرومية وأخذها غصباً، في مقابل التخلي عن الرغبة الجنسية (في القصيدة الأولى)، تعبيراً عن مشاركة المسلمين في هيمنة الخليفة الجنسية، والعسكرية، والسياسية على الروم الكفار، وهي هيمنة تمت بمشيئة إلهية من وجهة نظر القصيدة.

يفحص الفصل السادس، ''شعرية الولاء السياسي: المدح والهجاء في ثلاث قصائد للمتنبي،'' شعرية المدح والهجاء في هذه القصائد الثلاث لأشهر شاعر مديح في القرن العاشر، والذي يشهد شعره وحياته على تدهور الخلافة العباسية في بغداد في تلك الحقبة وسطوع نجم بعض الأسر الحاكمة المحلية في الوقت نفسه. ويدرس الفصلُ القصيدةَ الأولى في سيف الدولة الحمداني أمير حلب في ضوء العلاقة بين النصر العسكري (على الروم الكفار) والشرعية الإسلامية، على نحو ما يُحْتَفَلُ بها في الأعياد الإسلامية. ثم تتجه المناقشة في الفصل إلى قصيدتين قالهما المتنبي في كافور الحاكم العبد الأسود المخصي للإخشيديين في مصر، وهما تكشفان عن التفاعل الشعري بين عناصر العرق، والطبقة، والجنوسة. وتؤسس القصيدةُ الأولى منهما طقسَ انتقالِ للولاء من سيف الدولة في حلب إلى كافور في مصر. أما القصيدة الثانية فهي هجاء ساخر بشكل مقذع في كافور، مما يجعل منها بشكل جوهري، حسب المناقشة، طقساً لسحب الولاء والتراجع عنه.

يَتَحَوَّلُ الفصلُ الختامي، ''شعرية الاحتفال والتنافس على الشرعية: المهند البغدادي، محمد بن شخيص، ابن درّاج القسطلي والقصيدة الأندلسية،'' إلى أحد التحديات التي ارتفعت في وَجْهِ الخلافة العباسية في بغداد، ممثلةً في الخلافة الأموية الأندلسية. ويبدأ الفصل بالنظر إلى القصيدة بوصفها جزءاً من التعبير المراسمي عن البلاط العربي الإسلامي وبوصفها شارةً للحكم الشرعي، وذلك من خلال فحص قصيدتين من منتصف القرن العاشر وَصَلَتَا إلينا بوصفهما جزءاً من عرض تاريخي يُصَوِّرُ مراسم بلاطية فعلية في مناسبة عيد الفطر لسنة معينة. ثم يعرضُ الفصلُ كيف تُحاكَي (تُعارَض) قصائدُ مختارة طارت شهرتُها من المشرق الإسلامي كي تدعم مكانة الخلافة القرطبية المعلنة لوقتها. وفي المقابل، تعود القصيدة الأخيرة إلى حقبة الفوضى السياسية التي عاصرت انحلال الخلافة القرطبية (أوائل القرن الحادي عشر). وهي تعرض في الوقت نفسه إنجاز الشعر الأندلسي الواثق بنفسه وسقوط التبادل المراسمي بين القصيدة والجائزة والذي، طبقاً للتقليد الأدبي العربي، يشير إلى الهبوط من قمة الحضارة إلى قاع البربرية.

لا أزعم على الإطلاق أن مدخلي في الدراسة الراهنة حصري وشامل. لقد ازدهرت القصيدة الكلاسيكية العربية لألفية كاملة ونصف الألفية تقريباً، وهي تعود إلى القرن الخامس أو السادس الميلادي وظلت تقليداً حيًّا خِصْباً حتى الثلث الأول من القرن العشرين—ولا شك أن المستقبل يبقى مفتوحاً بطبيعة الحال. ومن المتوقع أن يجد القراء العرب في هذه الدراسة إضافة إلى تقليد أدبي مستمر بحيوية فكرية واستكشافاً إبداعيًّا للأسس الأدبية الكلاسيكية للثقافة العربية الإسلامية، وهو تقليد يتناوله الباحثون المعاصرون، مع عولمة الثقافة الأدبية، من خلفيات متنوعة ثقافيًّا ومعرفيًّا. إن القلة النسبية للدراسات النقدية للأدب العربي الكلاسيكي في اللغات الغربية، مع ذلك، تعني أن أية دراسة مفردة تغامر بإعطاء صورة محرفة أو محدودة بنطاقها الخاص للقارئ الغربي. وفي هذا الضوء، يمكن أن نؤكد أنه بالرغم من أن معظم القصائد المختارة في الدراسة الراهنة قصائد ذائعة الشهرة في التقليد الأدبي العربي، وبالتالي تعتبر ممثلة لهذا التقليد، فإن مع ذلك مأخوذة من مدونة واسعة وغنية وفي ضوء نمط خاص من شعر البلاط العربي أخذت على عاتقي التعرض له واستكشافه. ولا مفر من القول بأنني أقوم بهذا على حساب جوانب وعناصر أخرى لهذا التقليد الشعري الواسع والمتعدد الأوجه. إن

القارئ الغربي يمكن أن يقف على مدى الإمكانات الأدبية النقدية والتاريخية لهذا التقليد بأن ينظر إلى الدراسة الراهنة في ضوء أعمال باحثين آخرين مثل ياروسلاف ستيتكيفيتش في كتابه صبا نجد: **شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي** (١٩٩٣)،[٢] والذي يستكشف فيه الأنماط الأصلية والعاطفية للتعبيرات العربية الأصلية عن الفقد واليأس في القسم الرثائي الافتتاحي للقصيدة الكلاسيكية؛ ومجموعة الأبحاث في مجلدين بتحرير شتفن شبيرل وكريستوفر شاكل، **شعر القصيدة في أسيا وأفريقيا الإسلامية** (١٩٩٦)، وهو عمل يعرض التأثير المذهل لشكل القصيدة العربية على كل آداب العالم الإسلامي في واقع الأمر؛ وكتاب روجر ألان **التراث الأدبي العربي** (١٩٩٨)، الذي يعرض كلاً من الخلفية والخطوط العريضة لتطور الأنواع الأدبية العربية ورصيدها النقدي. أما بالنسبة إلى الدراسة الراهنة، فآمل أنها ستشجع آخرين على المضي بمزيد من الاستكشافات في الأدب العربي مما سيعمل على إدخالها أكثر وأكثر في نطاق الدراسات الإنسانية المعاصرة بمزيد من الفهم والرؤية.

[٢] انظر ترجمة عربية لهذا الكتاب: ياروسلاف ستيتكيفيتش، صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي، مع مقدمة خصَّ بها المؤلف الطبعة العربية، ترجمة حسن البنا عز الدين (مع مقدمة مطولة وتعليقات)؛ الرياض: مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٤٢٥/٢٠٠٤.

شكر وتقدير

يُمَثِّلُ هذا الكتابُ عَمَلاً تَمَّ إنجازُه على مدى العقد الماضي تقريباً (١٩٩٢–٢٠٠٢)، وخلال هذا الوقت أفدتُ مِن فَضْلِ كثيرٍ من الأصدقاء والزملاء ومِنْ خِبْرَتِهِم. وَيَسْتَحِقُّ شكراً خاصًّا من بين هؤلاء لإخلاصهم في السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ بجامعة إنديانا كُلٌّ مِنْ آشا سوارب، كونسويلو لوبيز-موريلاس، جون وولبردج، حسين نور كاظم، ماجد الملاح، أيمن الحاج، سامر مهدي علي، أكيكو موتويوشي، عماد نصري، وبول ب. نلسون. وفي لحظات عصيبة متعددة، من الناحية الأكاديمية أو غيرها، كان لآخرين، أيضاً، دَوْرٌ في تشجيعي وتوجيهي مِمَّا سَاعَدَ على إخراج هذا الكتاب؛ وأَذْكُرُ منهم بشكلٍ خاص عز الدين إسماعيل، حسن البنا عز الدين؛ محسن جاسم الموسوي، جيمس منرو، مايكل سلز، شتفن شبيرل، وروس بران. وَأَوَدُّ أنْ أشكرَ زميلين قاما بقراءة الكتاب بتكليف من مطبعة جامعة إنديانا، روجر ألان وكلاريسا برت. أما ياروسلاف ستيتكيفيتش، رفيقي في الكفاح، فله شكر خاص واعتراف بالفضل والمحبة. وأي نَقْصٍ في الكتاب فلا يَعودُ سوى إليَّ.

أود كذلك أن أشكر المؤسسات التي ساندتني ودعمتني بسخاء بتوفير الوقت والمال حتى أمضي في مشروع إخراج هذا الكتاب. فقد سمحت لي منح من مؤسسة الفولبرايت ومركز البحوث الأمريكي في مصر بقضاء سنة تفرغ علمي ١٩٩٢–١٩٩٣ في القاهرة، مصر، كما سمحت لي منحة من اللجنة المشتركة الخاصة بالشرق الأوسط في مجلس بحوث العلوم الاجتماعية والمجلس الأمريكي للجمعيات العلمية بأن أعود إلى القاهرة في صيف ١٩٩٤. كذلك قدم كرسي الأستاذية في الإنسانيات باسم روث ن. هولز (NELC) بجامعة إنديانا، ١٩٩٤–١٩٩٩، منحاً كريمة في دعم المشروع. وقد ساعدتني منحة من مؤسسة الفولبرايت بالسفر إلى الأردن في ربيع ١٩٩٧ لأتابع وأستكشف مزيداً من طرق البحث وأعرض أفكاري على زملاء في الجامعة الأردنية في عمان، وكذلك على زملاء في القاهرة بمصر، وكييف بأوكرانيا. وأخيراً، زودني كرسي الأستاذية في الإنسانيات للباحثين الزائرين باسم سليمان كاتز في جامعة واشنطن بسياتل في ربيع ١٩٩٩ بحمل دراسي مخفف وصداقة حميمة مما سمح لي بإكمال مسودات الفصول الباقية وأن أبدأ في تجميع مخطوطة الكتاب في شكلها الأخير.

أوجه شكري كذلك إلى محررين وناشرين سمحوا لي بإعادة طباعة مقالات وفصول تشكل في صورتها المراجعة أجزاء من الكتاب الراهن:[٣] مطبعة جامعة إنديانا، مجلة الأدب العربي، مؤتمر النقد الأدبي الدولي الأول بالقاهرة، ١٩٩٧، دار نشر بريل (هولندا)، دار نشر كورزون Curzon بإنجلترا، ومطبعة CDI، بـ Bethesda, Md.

[٣] ذكرت المؤلفة في هوامش كل فصل المكان الذي نُشِرَ فيه من قبل، وأكتفي هنا بإعادة ذكر هذه الأماكن والمؤسسات وحسب دون عناوين الفصول، التي أوردتها المؤلفة في الأصل.

الفصل الأول

النابغة الذبياني وقصيدة البلاط الملكية الجاهلية
بين الخطيئة والتكفير
الشعر الجاهلي وتكوين الثقافة العربية الإسلامية*

تُعَدُّ الحقبةُ الوثنية الجاهلية قبل الإسلام مرحلةَ تكوينٍ ثقافي ذي تقاليد أدبية راقية شكّلتْ خلفيةً أساسيةً للدين الجديد وحضارته. وقد اشتملت تلك الحقبة على ثقافة سامية عربية عريقة ذات أساس حضاري وطيد في الشرق الأدنى القديم وعلى بقايا العصر الهلّيني، كما وقعت تحت تأثير المسيحية واليهودية، والحضارة الرومية والفارسية. في هذا السياق كانت القصيدة العربية الكلاسيكية أهمَّ تعبيرٍ أدبي لمرحلة ما قبل الإسلام كما كانت قصيدة المدح من أهم أشكال تلك القصيدة حيثُ كان بعض شعراء الجاهلية يمدحون بها ملوك العرب في مملكَتَيْ الحيرة والغساسنة على حدود فارس وبلاد الروم. وقد امتدَّ هذا الشكل للقصيدة إلى مرحلة ما بعد الإسلام وظلَّ مهيمناً على الشعر العربي لقرون طويلة.

وقد وصلت إلينا هذه القصائد في كتب التراث الأدبي العربي مصحوبةً بأخبار عن الشعراء وعن المناسبات التي قيلت فيها. وتمثل هذه الكتب بما فيها من شعر أساساً نصيًّا يمكّننا من أن نختبر الطرق التي نُقِلَ بها الشعرُ الشفوي للحقبة الجاهلية، وكيف حُفِظَ، وعلى أيِّ أساس اختارَه علماءُ الشعر من المسلمين وأودعوه المدونةَ الأدبية في نسيج البنيةَ الثقافية ليكون عاملاً أساسياً في إثبات الهيمنة السياسية والدينية الثقافية–الأدبية العربية–الإسلامية. وسوف يتناول هذا الفصلُ قصيدةَ المدح بوصفها الجسرَ الذي وصلَ الثقافةَ الوثنيةَ بالعصر الإسلامي وبوصفها شكلاً لخطابٍ شديدِ الملائمة للتعبير عن إيديولوجية شرعية حاكمة.

استمرّت الروايةُ الشفوية للتراث الأدبي والشعري خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة في الوقت الذي بدأ فيه العلماءُ المسلمون عمليةَ جمع هذا التراث وتحقيقه، أي عملية التدوين. وفي بعض الحالات كان الهدف من وراء هذه العملية تكوين مدونة لغوية لتفسير القرآن؛ وفي حالات أخرى كان الهدف هو تكوين مدونة أدبية للحفاظ على فكرة العروبة وخصوصاً ما يتصل بها من 'المروءة' بوصفها قيمة اجتماعية أساسية عند العرب. وبالنسبة إلى الدراسة الراهنة وفي ضوء ما هو معروف عن عملية الرواية الشفوية للشعر الجاهلي من جهة والتاريخ النصي المعقد لهذا الشعر في الحقبة الإسلامية من جهة

أخرى، سوف نقبل المدونة الشعرية الجاهلية بوصفها مكوِّناً أصيلاً للتقليد الأدبي العربي الإسلامي، وإن لم نستطع تأكيد الصحة التأريخية (أي النصية) لهذه المدونة في الحقبة الجاهلية نفسها.[1]

يطرح الدرسُ الأكاديمي في مجال النظرية الشفوية لعدة عقود خَلَتْ فكرةَ أن النص الشعري بطبيعته نصٌّ قابلٌ للتذكر بصورة جوهرية من خلال القافية والوزن والصيغ النحوية المتكررة والأساليب البلاغية، ومن ثم فإنه أكثر ثباتاً من الأخبار النثرية التي تُرْوَى حوله. ولهذا سأستمر في اتباع منهجي الذي أسسته في أعمالي السابقة من حيث تناول الأخبار النثرية حول القصيدة والشاعر بوصفها شكلاً أدبيًّا أكثر منها حقيقةً تاريخية.[2] ولهذا المدخل مزية عدم الاضطرار إلى الاختيار بين الأخبار التي تتعارض أو تتناقض فيما بينها، بل إنه يسمح لنا أن نقرأ الروايات المختلفة للخبر الواحد لصالح التفسيرات المختلفة للقصيدة الواحدة ولأخبار قائلها. وهكذا سوف أعتبر أن ملاحظات باحث الكلاسيكيات جريجوري ناجي عن التحويل الأسطوري للشاعر في أثناء عملية جمع التقاليد الشعرية المحلية في إطار الشعر الإغريقي يمكن تطبيقها على التراث الشعري للتقليد الأدبي العربي:

> إن هوية الشاعر بوصفه منشئاً للقصيدة تأخذ صورةً أكثرَ نمطيةً وأكثر بُعْداً عن واقع هويته الذاتية في أثناء عملية إنشاد القصيدة. ... فما إنْ يُفْلِت عاملُ الإنشاد من سيطرة الشاعر، وبصرف النظر عما إذا كان لدى منشدي شعره أسلوبٌ مُتَّبَعٌ في رواية أخبار عنه بوصفه صاحب القصيدة، يصبح الشاعرُ، مع ذلك، أسطورةً؛ وعلى نحو أكثرَ دقةً، **يصبحُ الشاعرُ جزءاً من أسطورة، وتستوعبُ بنيةُ صُنْعِ الأساطير هويتَه الذاتية**. [التأكيد من عندي][3]

في هذا الفصل، من ثم، سنفحص القصائدَ وما يصاحبها من الأخبار كي نستخلصَ منها أسطورةَ العلاقة بين الحاكم والمحكوم أو النموذجَ الأصلي لهذه العلاقة، بمعنى أسطورة العلاقة بين العصيان والطاعة أو الخطيئة والتكفير.

وعلى الرغم من أن معظم المدوَّنة الشعرية الجاهلية التي وصلت إلينا يصطبغ بالطابع القبلي أكثر منه بالطابع البلاطي، ومن ثم غالباً ما يكون فخرُ الشاعر بنفسه وبقبيلته هو غرض القصيدة،[4] فإن ثمة جزءاً لا يُسْتَهان به من شعر المدح أنشده أصحابُه في بلاط الملوك العرب أو بين يدي شيوخ القبائل من ذوي النفوذ والسلطان في مجتمعاتهم. ومن بين الممالك العربية البارزة مملكة المناذرة اللخميين وحاضرتها الحيرة في العراق، والتي كانت ولاية تابعة لفارس الساسانية، وقد اعتنق أهلها في تلك الحقبة المذهب

النسطوري في المسيحية،[5] ومملكة الغساسنة، وهي ولاية تابعة للروم، قامت في الشام وكان أهلها شديدي الإيمان بمذهب الطبيعة الواحدة للمسيح.[6]

وفي هذا الفصل سنتناول قصيدتين جدّ معروفتين للنابغة الذبياني، زياد بن معاوية، وهو شاعر جاهليّ من الطبقة الأولى (ت ١٨ ق. هـ/٦٠٥م). وقد وفد على بني لخم وبني غسان ومدح ملوكهما.[7] أما القصيدة الأولى فهي داليته التي وصف فيها المتجرِّدة زوجة النعمان بن المنذر ''أمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أمْ مُغْتَدِ،'' وهي قصيدة تجمع بين مقاطع غنائية رقيقة وأخرى ذات طبيعة جنسية فاحشة. وكما سوف نرى من الأخبار المناقشة أدناه، فإن التقليد العربي ينسب هذه القصيدة إلى الحقبة التي كان فيها النابغة شاعر البلاط ونديم الملك اللخمي في الحيرة، النعمان بن المنذر، أبو قابوس (النعمان الثالث، حكم بين ٥٨٠–٦٠٢م). ومن ثم، فإن هذه القصيدة تُعْرَفُ بقصيدة وصف المتجردة، زوجة النعمان الجميلة الموصوفة في بعض المصادر بـ''الفاجرة،'' وبالتالي كانت سبباً في هروب الشاعر، مهدداً بالقتل، من النعمان في البلاط اللخمي في الحيرة وملتجئاً إلى منافسه عمرو بن الحارث في البلاط الغساني في الجابية.[8] ويبدو أن النابغة وَجَّهَ قصائده الاعتذاريات الثلاث إلى النعمان ولي نعمته السابق، والتي من خلالها استعاد مكانته في بلاط هذا الملك. ومن بين هذه الاعتذاريات الثلاث[9] أضفى التقليد الأدبي أولوية خاصة على دالية النابغة الأخرى ''يا دارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ،'' من حيث دورها في الأخبار المتعلقة باستعادة الشاعر مكانته في البلاط اللخمي، والتي سوف نتناولها أدناه، ومن حيث وضعها ضمن المعلقات العشر.[10]

أما أكثر الروايات انتشاراً عن أسباب هروب النابغة من بلاط النعمان بن المنذر إلى منافسيه الغساسنة فتشير إلى قصيدته التي وصف فيها المتجردة زوجة النعمان وصفاً جعل حساد الشاعر يوحون إلى النعمان بأن ثمة علاقة مريبة بين الشاعر وزوجة الملك. ونجد في كتاب الأغاني عدة روايات تحكي لنا القصة:

> إن النابغة كان كبيراً عند النعمان خاصًّا به وكان من ندمائه وأهل أنسه؛ فرأى زوجته المتجردة يوماً وغشيها تشبيهاً بالفجاءة، فسقط نصيفها واستترت بيدها وذراعها، فكادت ذراعها تستر وجهها لعبالتها وغلظها؛ فقال قصيدته التي أولها: ''أمن آل مية رائحٌ أو مُغْتدِ'' [...] قال: فأنشدها النابغةُ مُرَّةَ بن سعد القُرَيْعي، فأنشدها مُرَّةُ النعمانَ، فامتلأ غضباً فأوعدَ النابغة وتهدَّدَهُ؛ فهرب منه فأتى قومه، ثم شخص إلى ملوك غسان بالشام فامتدحهم. وقيل: إن عصام بن شهبر الجرمي حاجب النعمان أنذره وعرَّفه ما يريده النعمان، وكان صديقه، فهرب.[11]

وثمة رواية أكثر تشويقاً، من بين رواتها حماد [الراوية؟] وابن سلام [الجمحي] وأبو عمرو بن العلاء وابن قتيبة، وهي تمضي على النحو التالي:

> إن الذي من أجله هرب النابغة من النعمان أنه كان والمنخل بن عبيد بن عامر اليشكري جالسين عنده، وكان النعمان دميماً أبرش قبيح المنظر، وكان المنخل بن عبيد من أجمل العرب، وكان يُرْمَى بالمتجردة زوجة النعمان، ويتحدث العرب أن ابنَيْ النعمان منها كانا من المنخل. فقال النعمان للنابغة: يا أبا أمامة، صف المتجردة في شعرك؛ فقال قصيدته التي وصفها فيها ووصف بطنها وروادفها وفرجها. فلحقت المنخل من ذلك غَيْرَةٌ، فقال للنعمان: ما يستطيع أن يقول هذا الشعر إلا من جَرَّبَه. فَوَقَر ذلك في نفس النعمان. وبلغ النابغة فخافه فهرب فصار في غسان.[12]

وفي هذه النقطة ينتقل السرد إلى المنخل اليشكري الذي كان يهوى هنداً بنت عمرو بن هند فتغزَّل فيها فقتله.[13] ثم ما تلبث رواية كتاب الأغاني أن تعود إلى النابغة وتحكي عن علاقته بالبلاط الغساني حيث مدح عمرو بن الحارث الأصغر، وبعد وفاة الحارث مدح أخاه النعمان، حتى استدعاه الملك اللخمي النعمان بن المنذر للعودة إلى الحيرة.[14]

قصيدة الخطيئة: وصف المتجردة

مما يناسب المقام قبل أن نقرأ قصيدة النابغة في وصف المتجردة والتي كانت السبب كما يقال في هروبه إلى بلاط الغساسنة أن نلاحظ أن القصيدة بكاملها تقع موضوعاتيًّا ضمن المقدمة النسيبية التي تفتتح بها القصيدة الكلاسيكية. ومع ذلك، فيمكننا أن نلاحظ تقدماً ملموساً في الموضوعة (=التيمة) والحالة النفسية ضمن هذه البنية النسيبية. ويمكن أن نقسم القصيدة في المناقشة الراهنة إلى ثلاثة أجزاء: (١) النسيب التقليدي في الأبيات ١–٥، حيث الإشارة إلى فراق المحبوبة، واسمها هنا مية؛ ثم نقع على (٢) وصف غزلي للمحبوبة وتأثيرها على الشاعر، نطلق عليه 'التشبيب' في الأبيات ٦–٢٩؛ وأخيراً، (٣) ينهي الشاعر قصيدته بوصف فاحش يمكن أن ينظر إليه بوصفه فخراً أو هجاءً على السواء، الأبيات ٣٠–٣٤. وينبغي أن نلاحظ أيضاً أننا لم نجد أسماء أعلام في نص القصيدة إلا مية (البيت ١) ومَهْدَد (البيت ٥) وكلاهما من الأسماء الشائعة للمرأة في النسيب الكلاسيكي، كما أن الأوصاف المرتبطة بهذين الاسمين من الأوصاف الشائعة كذلك، وهكذا يمكن أن نقول إنه ليس ثمة دليل نصي داخلي، فيما عدا استخدام صفة ''بضة المتجرد'' في البيت ١٣، على أن الشاعر يصف امرأة معينة.

قال النابغة[١٥] ''يصف المتجردة، وكان في بعض دخلاته على النعمان قد فاجأته فسقط نصيفها عنها، فغطت وجهها بمعصمها، فقال النابغة وكنى عنها''[١٦]:

١. أمِنَ آلِ مَيَّةَ رائِحٌ أو مُغتَدِ عَجلانَ ذا زادٍ وَغَيرَ مُزَوَّدِ

٢. أَفِدَ التَرَجُّلُ غَيرَ أَنَّ رِكابَنا لَمّا تَزُل بِرِحالِنا وَكَأَن قَدِ

٣. زَعَمَ البَوارِحُ أَنَّ رِحلَتَنا غَداً وَبِذاكَ خَبَّرَنا الغُدافُ الأَسوَدُ

٤. لا مَرحَباً بِغَدٍ وَلا أَهلاً بِهِ إن كانَ تَفريقُ الأَحِبَّةِ في غَدِ

٥. حانَ الرَحيلُ وَلَم تُوَدِّع مَهدَداً وَالصُبحُ وَالإِمساءُ مِنها مَوعِدي

٦. في إِثرِ غانِيَةٍ رَمَتكَ بِسَهمِها فَأَصابَ قَلبَكَ غَيرَ أَن لَم تُقصِدِ

٧. غَنِيَت بِذَلِكَ إِذ هُمُ لَكَ جيرَةٌ مِنها بِعَطفِ رِسالَةٍ وَتَوَدُّدِ

٨. وَلَقَد أَصابَت قَلبَهُ مِن حُبِّها عَن ظَهرِ مِرنانٍ بِسَهمٍ مُصرَدِ

٩. نَظَرَت بِمُقلَةِ شادِنٍ مُتَرَبِّبٍ أَحوى أَحَمِّ المُقلَتَينِ مُقَلَّدِ

١٠. وَالنَظمُ في سِلكٍ يُزَيِّنُ نَحرَها ذَهَبٌ تَوَقَّدُ كَالشِهابِ المُوقَدِ

١١. صَفراءُ كَالسِيَراءِ أُكمِلَ خَلقُها كَالغُصنِ في غُلَوائِهِ المُتَأَوِّدِ

١٢. وَالبَطنُ ذو عُكَنٍ لَطيفٌ طَيُّهُ وَالإِتبُ تَنفُجُهُ بِثَديٍ مُقعَدِ

١٣. مَحطوطَةُ المَتنَينِ غَيرُ مُفاضَةٍ رَيّا الرَوادِفِ بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ

١٤. قامَت تَراءى بَينَ سَجفَي كِلَّةٍ كَالشَمسِ يَومَ طُلوعِها بِالأَسعُدِ

١٥. أَو دُرَّةٍ صَدَفِيَّةٍ غَوّاصُها بَهِجٌ مَتى يَرَها يُهِلَّ وَيَسجُدِ

١٦. أَو دُميَةٍ مِن مَرمَرٍ مَرفوعَةٍ بُنِيَت بِآجُرٍّ تُشادُ وَقَرمَدِ

١٧. سَقَطَ النَصيفُ وَلَم تُرِد إِسقاطَهُ فَتَناوَلَتهُ وَاِتَّقَتنا بِاليَدِ

١٨. بِمُخَضَّبٍ رَخصٍ كَأَنَّ بَنانَهُ عَنَمٌ يَكادُ مِنَ اللَطافَةِ يُعقَدِ

١٩. نَظَرَت إِلَيكَ بِحاجَةٍ لَم تَقضِها نَظَرَ السَقيمِ إِلى وُجوهِ العُوَّدِ

٢٠. تَجلـو بقـادِمَتَي حَمامَـةِ أيكَـةٍ ... بَـرَداً أسِـفَّ لِثاتُـهُ بالإثمِـدِ
٢١. كَـالأُقحُوانِ غَـداةَ غِـبِّ سَـمائِهِ ... جَفَّـت أعاليـهِ وَأسـفَلُهُ نَـدي
٢٢. زَعَـمَ الهُمـامُ بِـأَنَّ فاهـا بـارِدٌ ... عَـذبٌ مُقَبَّلُـهُ شَـهِيُّ المَـورِدِ
٢٣. زَعَـمَ الهُمـامُ وَلَـم أذُقـهُ أنَّـهُ ... عَـذبٌ إذا مـا ذُقتَـهُ قُلـتَ إزدُدِ
٢٤. زَعَـمَ الهُمـامُ وَلَـم أذُقـهُ أنَّـهُ ... يُشـفى بِرَيّـا ريقِهـا العَطِـشُ الصَـدي
٢٥. أخَـذَ العَـذارى عِقـدَها فَنَظَمنَـهُ ... مِـن لُؤلُـؤٍ مُتَتـابِعٍ مُتَسَـرِّدِ
٢٦. لَـو أنَّهـا عَرَضَـت لِـأَشمَطَ راهِـبٍ ... عَبَـدَ الإلَـهِ صَـرورَةٍ مُتَعَبِّـدِ
٢٧. لَرَنـا لِبَهجَتِهـا وَحُسـنِ حَـديثِها ... وَلَخالَـهُ رُشـداً وَإن لَـم يَرشُـدِ
٢٨. بِـتَكَلُّمٍ لَـو تَسـتَطيعُ سَـماعَهُ ... لَـدَنَت لَـهُ أروى الهِضـابِ الصُـخَّدِ
٢٩. وَبِفـاحِمٍ رَجـلٍ أثيـثٍ نَبتُـهُ ... كَـالكَرمِ مـالَ عَلـى الـدِعامِ المُسـنَدِ
٣٠. فَـإذا لَمَسـتَ لَمَسـتَ أجـثَمَ جاثِمـاً ... مُتَحَيِّـزاً بِمَكانِـهِ مِـلءَ اليَـدِ
٣١. وَإذا طَعَنـتَ طَعَنـتَ في مُسـتَهدِفٍ ... رابـي المَجَسَّـةِ بِـالعَبيرِ مُقَرمَـدِ
٣٢. وَإذا نَزَعتَ نَزَعتَ عَن مُستَحصِفٍ ... نَـزعَ الحَـزَوَّرِ بِالرِشـاءِ المُحصَـدِ
٣٣. وَإذا يَعَـضُّ تَشُـدُّهُ أعضـاؤُهُ ... عَـضَّ الكَـبيرِ مِـنَ الرِجـالِ الأدرَدِ
٣٤. لا وارِدٌ مِنهـا يَحـورُ لِمَصـدَرٍ ... عَنهـا وَلا صَـدِرٌ يَحـورُ لِمَـورِدِ

المقدمة النسيبية: الأبيات ١–٥. يضعُ النسيبُ 'الأنا الغنائية' وهي الشخصية الشعرية العرفية في القصيدة العربية الكلاسيكية وقد أصابتها حالةٌ من الفزع والنكران والتوجس قبل فراق القبائل الذي لا مفرَّ منه. وتوظِّفُ القصيدةُ التكرارَ وشيئاً من الإسهاب كي تعبِّرَ عن التعقد والغموض اللذين يكتنفان موقف الشاعر: حيث الرغبةُ في إنكار الرحيل مصحوبةٌ بالإحساس بأن الرحيل قد تمَّ وأنه قد وقع ضحية له. يفتتح البيت الأول القصيدة بسؤال، ''أ... رائحٌ أنتَ؟ '' لكننا سرعان ما ندرك أن الرحيل ليس موضع

شكٍّ، لكنما الشاعر يَسْتَثبتُ عن موعده، ''أي تروح اليوم أم تغتدي غداً،'' كذلك هو سؤال عن الرواح وهل قد تزوَّد أم لم يتزَّود. ويشير الشرح إلى أن المقصود بالزاد ''ما كان من تحية وردِّ سلام ووداع، ونحو ذلك.''[١٧] وينقل البيتُ ٢ الإحساسَ بما لا مفر منه. فيصف الحالة النفسية للشاعر بما فيها من التوقع والتوجس حيث الإبل لم ترحل بعد لكنها كأنها قد رحلت. وفي البيت ٣ يرتبط وَشْكُ البين بحتميته، وذلك من خلال استحضار 'غراب البين' الذي ينعب فينذر بالفراق وشؤمه حتى ليصبح صوت القدر. ويقوم الشاعر بمحاولة أخيرة لِدَرْءِ ما لا دَرْءَ لهُ: فعدم الترحيب بالغد المشخَّص وعدم ردِّ التحية عليه يعني عدم الاعتراف به، أي إنكاره. ومع ذلك، فعندما نصل إلى البيت ٥ نجد وقت الرحيل قد 'حان' مع كل الحتمية التي تشير إليها صيغة الماضي هذه. إن القصيدة تعزف صوتيًّا على مادة 'و-د-ع' ومادة 'و-ع-د' من خلال التجنيس بين ''تودّع'' و''موعدي'' كي تخبرنا أن الوقت قد فات دون أن يودِّع الشاعر محبوبته وأنَّ من المستحيل أن يلتقيا ثانيةً.

وإن نُعِدْ النظر الآن إلى الأبيات الخمسة الأولى نستطع أن نرى كيف يوظف الشاعر التكرار والإسهاب الظاهر من خلال المفردات المألوفة في المعجم الشعري كي يُحْدِثَ نقلةً محسوسة بالكاد من الاضطراب والنكران وعدم اليقين إلى التسليم بحتمية الفراق الدائم. فالتكرار يأتي على وجه الخصوص من خلال كلمتين من الكلمات المفاتيح: الأولى هي 'غ-د-و' حيث ''مغتدٍ''، أي مغادر في الغداة (الصباح). والكلمة الأخيرة تحمل في بنيتها الصرفية (اسم الفاعل) إحساساً قويًّا بالزمن الحاضر أو المستقبل مما يخلع عليها بروزاً صوتيًّا ودلاليًّا من خلال وضعها 'مصرَّعةً' في كلمة القافية في تفعيلة الضرب في البيت الأول؛ وتظهر كلمة 'غداً' في الموضع نفسه من البيت ٣، موحية بقافية شبيهة بكلمة القافية في البيت نفسه؛ 'الأسود'؛[١٨] كما أن الكلمة نفسها ترد مرتين في البيت ٤: 'بغدٍ' في الشطر الأول، و'في غدٍ' في قافية البيت. إن هذا الإلحاح على ''الغد'' الذي اشتد على مدى الأبيات الأربعة الأولى لا يلبث أن يطيح به الزمن في البيت ٥. ونجد مثل هذا الإلحاح الشديد على كلمات أخرى مشتقة من مادة 'ر-ح-ل'، ومرة أخرى تحدث النقلة من ''أفد الترحل'' (البيت ٢)، إلى ''رحلتنا غداً'' التي نعب بها الغراب الأسود (البيت ٣)، ثم إلى الفراق الحتمي ''حان الرحيل'' (البيت ٥).

في القصيدة الجاهلية عادةً ما نرى أن رَدَّ فعل الشاعر للحظة الفراق الحتمي في النسيب أحد أمرين. أما الأول، وهو الأكثر شيوعاً، فهو أن يسلم الشاعر بحتمية

الخسارة والفقد ويمضي في سبيله في اتجاه آخر–أي الرحيل الهامشي الذي يسلك خلاله الشاعر البيداء وحيداً نحو بلاط الممدوح، أو يلحق بقومه وقد أصبح عضواً ناضجاً فيهم وفارساً من فرسانهم. والآخر هو أن يستعيد الماضي من خلال أحلام اليقظة والتذكر. وفي الحقيقة غالباً ما نقابل حركة مزدوجة، حيث يبدأ الشاعر بتذكر المحبوبة، لكنه ما يلبث أن يستعيد رباطة جأشه ويقطع صلته بذلك الماضي من خلال 'التخلص' الذي يعبر عنه أحياناً بعبارة ''دع ذا''. وفي القصيدة الراهنة، نرى أن الشاعر، بالرغم من تسليمه بالفراق الواقع بينه وبين المحبوبة وبأنه لن يراها ثانيةً، لم يقرّر (نفسيًّا) أن يقطع صلته بذلك الماضي. وهكذا فإن عقله وخياله لا يركزان على الغاية التي سينتهي إليها رحيله المتوقع؛ وإنما يعيدانه إلى الوراء مرة أخرى لمزيد من الذكريات. وفي هذا السياق، فإن عبارة ''في إثر غانية،'' في البيت ٦، تبدو وكأنها مختارة بعناية شديدة. فبالرغم من أن الشرح يذكر أن معناها ''... بعد...''–أي ''بعد أن عرضتْ لك هذه الجارية ورمتك بسهمها''[١٩]–إلا أن الشاعر لن يذهب إلى البيداء وإنما سيستغرق في تتبع ذكرياته مع المحبوبة.

التشبيب: الأبيات ٦–٢٩. في هذه الأبيات وصف غزلي للمحبوبة يندرج تحت ما نسميه 'التشبيب'. يبدأ الشاعر هذا الوصف الغنائي الحزين للمحبوبة التي غادرها بصورة شعرية مألوفة عن تَمكّن حبها من قلبه؛ أي صورة سهام عينيها وقد رَمَتْ بها فؤاده ولم تهلكه فيستريح وظل مشغولاً بحبها فزاد حزنه لفراقها (الأبيات ٦–٨) ثم يمضي الشاعر إلى وصف غزلي غنائي لرقة المحبوبة وفتنتها البالغة وسحر جمالها. إن جمال هذا المقطع لا يحتاج إلى برهان، ومع ذلك فإن قراءة فاحصة له ستكشف عن ثراء أكثر عمقاً. وعلى الرغم من أن بعض الوصف تقليدي بشكل واضح فإن التأثير العام للمقطع يستدعي بقوة وصفاً آخر لشاعر فحل آخر، هو امرؤ القيس في معلقته، وخصوصاً في المقطع المعروف في وصف ''بيضة الخدر''. ويكفي أن نورد هنا أبياتاً من ذلك الوصف:

مُهَفهَفَةٌ بَيضاءُ غَيرُ مُفاضَةٍ ... تَرائِبُها مَصقولَةٌ كَالسَجَنجَلِ
كَبِكرِ المُقاناةِ البَياضِ بِصُفرَةٍ ... غَذاها نَميرُ الماءِ غَيرُ المُحَلَّلِ
تَصُدُّ وَتُبدي عَن أَسيلٍ وَتَتَّقي ... بِناظِرَةٍ مِن وَحشِ وَجرَةَ مُطفِلِ

وَجيــدٍ كَجيــدِ الــرئمِ لَــيسَ بفــاحِشٍ إذا هِــــيَ نَصَّــــتهُ وَلا بِمُعَطَّــــلِ

وَفَــــرعٍ يَــــزينُ المَــــتنَ أسْــوَدَ فَــاحِمٍ أثيــــثٍ كَقِنــــوِ النَخلَــــةِ المُتَعَثْكِــــلِ[٢٠]

إن تأثير ما يمكن تسميته ''الصلة التناصية'' لا ينحصر في هذا التناظر الشعري بين النصين فحسب، بل يمتد إلى استدعاء النابغة للجسارة الجنسية الجامحة لسلفه المتهتك. فالوصف المكشوف، وإن كان نمطيًا، في البيتين ١٢–١٣:

١٢. وَالــبَطنُ ذو عُكَــنٍ لَطيــفٌ طَيُّــهُ وَالإِتْــبُ تَنفُجُــهُ بِثَــدْيٍ مُقعَــدِ

١٣. مَحطوطَــةُ المَتــنَينِ غَــيرُ مُفاضَــةٍ رَيّــا الــرَوادِفِ بَضَّــةُ المُتَجَــرَّدِ

لبطن المحبوبة ونهديها وظهرها وأردافها وجسمها العاري في حد ذاته كافٍ لاتهام الشاعر بالفسوق. وفي عبارة أخرى، فإن مقطعاً مثل هذا هو، بالنسبة إلى المتلقي العربي، وصف جنسي صريح لا جدال في خروجه على الخلق القويم. ولا يساعد في تبرئة الشاعر هنا من تهمة الإشارة إلى المتجردة زوجة النعمان أنَّ كلمة القافية ''المتجرَّد'' في البيت ١٣ هي التي تستدعي اسم هذه المرأة أو لقبها. فكلمة ''المتجرِّد'' بالكسر أو ''المتجرَّد'' بالفتح تعني المرأة التي تتعرى أو تُعَرَّى من ثيابها، كما أنها كذلك نعت للمرأة ''بضّة المتجرَّد أي رخصة ناعمة تحت ثيابها. والتَجَـرُّد: التَّعَـرِّي. [...] وامرأة بَضّةُ المُتجرَّدِ، إذا كانت بَضّةَ البَشَرَةِ إذا جُرِّدَت من ثوبها.''[٢١] وفي حالة زوجة النعمان من الصعب أن يستحضر المتلقي إلى ذهنه صورتها مقرونة بالعفة أو الإخلاص للزوج. وفي الحقيقة، فإن فكرة أن تعري المرأة نفسها أمام آخرين تتعارض تماماً وأخلاقيات المرأة الحرة في الطبقات العليا داخل بلاط اللخميين أو الغساسنة أو ما يناظرهم من المجتمع القبلي الارستقراطي في البادية، وذلك في مقابل المرأة العبدة/الأمَة أو الجارية. كذلك فإن المحبوبة في التقليد الشعري الكلاسيكي حرة بامتياز، تقاس سمعتها بمدى عفتها وعدم المساس بها وهي دائماً مصونة محصنة في خدرها. وهكذا يعبر عن العلاقة المحظورة بين الشاعر والمحبوبة من خلال قدرة الشاعر على الحصول على هذه الجائزة المحروسة بعناية والمتعة المحرَّمة.[٢٢]

وإنْ نَمْضِ في بيان المكانة الاجتماعية والشعرية للمرأة الحُرَّة، نَجِدْ أنَّ وصف المحبوبة لا يتوقف عند مجرد الجمال الحسي الطبيعي، بل يمتد إلى وصفها بالترف والرفاهية والتدليل. فغالباً ما يرتبط وصف المحبوبة بمعجم الترف. ومن ثم نجد العقود وحبات الخرز الذهبية، والثياب الفخمة المطرزة بالقصب الأصفر، واللؤلؤ، والدمية. وهي

امرأة من طبقة عليا مخدرة مصونة، ذات جسم شاحب اللون ناعم ريان، وأسنان بيضاء ذات لثة مطلية بالإثمد القرمزي، ويداها رقيقتان مخضوبتان بالحناء ومزينتان بالذهب واللؤلؤ. ويقوم على خدمتها جوارٍ يلبسنها زينتها ويطعن أوامرها. إن مستلزمات هذا الترف والزينة منسوجة في النص الشعري بطرق عدة. فبعضها يرد في صورة كنائية بوصفها أدوات خاصة بالمحبوبة: فهي ترتدي عقداً من سلك تنتظمه حبات من ذهب (البيت ١٠)؛ وكفها ليِّن وأصابعها رقيقة مخضوبة كأنها مثل العنم الأحمر (البيت ١٨)، وأسنانها بيضاء ذات لثة مصقولة بسواد الإثمد (البيت ٢٠)، وأبكار جوارٍ تخدمنها وينظمن لها عقودها باللؤلؤ (البيت ٢٥). ويرد البعض الأخر من مستلزمات الترف عبر التشبيه: فبشرتها لينة ولطيفة مطلية بالزعفران مثل الحريرة الصفراء (سيراء) (البيت ١١)، وهي ملساء الظهر مثل الجلود المخطوطة المزينة (البيت ١٣)؛ وهي مثل الدرة في صفاءها ورقة بشرتها (البيت ١٥)، وهي مثل الدمية من المرمر (البيت ١٦).

بالإضافة إلى مستلزمات الرفاهية الارستقراطية من زينة وغيرها—العناصر الثقافية—توجد كذلك فئة من الصفات المميزة من العناصر الطبيعية للوصف والتشبيه. فمن عالم الحيوان، نجد عينيها مثل عيني غزال شادن، أي صغير، في الحسن والسواد (البيت ٩)، وصوتها لحسنه وأخذه بالقلوب قادر على إنزال إناث الوعول الجبلية الحيية والنافرة عن الإنس (البيت ٢٨)، كما نجد شفتيها ناعمتين مثل قادمتي حمامة (والقادمتان ريشتان في مقدمة الجناحين) (البيت ٢٠). ومن عالم النبات، ترد عناصر للنضارة والخصوبة من خلال تشبيهات تشير إلى شرخ الشباب وريعانه: فهي كاملة الطول تتثنى مثل الغصن المطواع (البيت ١١)، وأصابعها رقيقة ناعمة مثل أغصان شجرة العنم الأحمر (البيت ١٨)؛ وأسنانها بيضاء ورقيقة مثل زهر الأقحوان غِبَّ المطر (البيت ٢١)؛ وشعرها الفاحم السواد الغزير مثل عناقيد العنب الناضجة الماثلة على الدعائم (البيت ٢٩). ومن عالم المعادن، وضمنه عالم الفلك، فإن عقدها الذهبي مثل الشهاب الموقد في حمرته وبريقه (البيت ١٠)، وهي تبدو مثل الشمس المشرقة حسناً وقد طلعت في برج الحمل (البيت ١٤)، وأسنانها مثل البرد لبياضها وصفائها (البيت ٢٠). وعلى الرغم من أن هذه الصفات مشتقة من العالم الطبيعي، فينبغي أن نتذكر أن السمات المادية التي تشير إليها هي تلك المرتبطة بحياة الرفاهية والزينة المصنوعة المتاحة حصريًا لنساء من صفوة نساء القبائل.

وأخيراً، توجد فئة من الصور الإنسانية تتخذ شكل التمثيل البلاغي. ونجد ذلك في البيت ١٩، حيث تقارن عدم قدرة المرأة على الكلام مخافة أهلها مثل السقيم الذي ينظر إلى من يعوده بطرف فاتر ضعيف، ولا يقدر على الكلام. أما البيت ٢٦:

٢٦. لَو أنَّها عَرَضَت لِأَشمَطَ راهِبٍ ‏ ‏ ‏ ‏ عَبَدَ الإلَهِ صَرورَةٍ مُتَعَبِّدِ

فهو يستدعي مرة أخرى بيتاً لامرئ القيس من معلقته:

إلى مِثلِها يَرنو الحَليمُ صَبابَةً ‏ ‏ ‏ ‏ إذا ما اسبَكَرَّت بَينَ دِرعٍ وَمِجوَلِ[٢٣]

[وكذلك بيته من المعلقة نفسها:

تُضيءُ الظَلامَ بِالعِشاءِ كَأَنَّها ‏ ‏ ‏ ‏ مَنارَةُ مُمسى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

وبيت آخر للشاعر نفسه:

لَهَا مُقلَةٌ لَو أنَّها نَظَرَت بِها ‏ ‏ ‏ ‏ إلى رَاهِبٍ قَد صَامَ لِلَّهِ وابتَهَلْ]

ومرة أخرى، فإن حياء المحبوبة وجمالها ينبثقان في النهاية من مكانتها السامية والشاعر حريص في الأساس على نقل هذا الجمال وهذا الحياء في القصيدة.

هناك كذلك سلسلة من الأفعال التي تبدو في الخلفية وكأنها مجرد حجج أو ذرائع لإيراد الأوصاف-البيت ١٤، ''قامت تراءى...''؛ البيت ١٧، ''سقط النصيف...''؛ البيت ١٩، ''نظرت إليك...''- والتي إنْ ركزنا النظر عليها فسوف توحي لنا بمشهد الإغراء الجنسي أكثر منها مكوّنة لقصة معينة. كذلك فإن البيت ١٧، ''سقط النصيف...'' يوحي بصلة خفية مع الأخبار المصاحبة للقصيدة، لكن داخل القصيدة نفسها يمكن أن يوحي لنا دون أدنى شك بأنه كان سبباً في توليد هذه الأخبار.

أما المقطع ٢٢-٢٤:

٢٢. زَعَمَ الهُمامُ بِأنَّ فاها بارِدٌ ‏ ‏ ‏ ‏ عَذبٌ مُقَبَّلُهُ شَهِيُّ المَورِدِ

٢٣. زَعَمَ الهُمامُ وَلَم أذُقهُ أنَّهُ ‏ ‏ ‏ ‏ عَذبٌ إذا ما ذُقتَهُ قُلتَ ازدُدِ

٢٤. زَعَمَ الهُمامُ وَلَم أذُقهُ أنَّهُ ‏ ‏ ‏ ‏ يُشفى بِرَيّا ريقِها العَطِشُ الصَدي

والذي ينفصل أسلوبيًّا عن بقية الجزء الوصفي، فلا يمكن أن تخطئه العين وقد تصدرته في بداية كل بيت عبارة ''زعم الهمام...'' (anaphora).[٢٤] ومن المغري أن نقرأه كما لو أنَّ الأخبار قد دفعت به إلى القصيدة. وأيًّا كانت الحالة، فمن الواضح أنه مقطع يؤدي إلى قطع في النغمة الغنائية-الحزينة للقصيدة، وقد اتخذ نغمة خطابية أو دفاعية بصورة

انفعالية–أو نغمة ساخرة هازئة (''ولم أذقه!''). وهناك تضاد آخر: ففي حين أن المقطع الوصفي مرئي بصورة غالبة، فإن هذا الجزء منه يتعامل بشكل واضح مع التقبيل. وفي الحقيقة، فمن خلال استخدام 'التقبيل' (أي حاسة الذوق)، وإرواء الظمأ، نجد لدينا وصفاً (على الأقل عن طريق المجاز المرسل (علاقة الجزء بالكل) لفعل جنسي (وإن لم يكن 'الـ' فعل 'الـ' جنسي). ويتميز هذا الجزء الثلاثي الأبيات كذلك تميزاً نصيًّا من بقية مقطع التشبيب من حيث النسيج الصوتي، أي تكرار أصوات بعض الحروف بكثافة حيث تتكرر الأصوات/الحروف وتتوالى بوفرة: ز [مرتين: بداية البيت ونهايته]، ع [مرتين: بداية الشطر الأول والثاني]، م [أربع مرات: الشطر الأول]، ذ [ثلاث مرات: حشو الشطر الأول والثاني]، وق [مرتين: حشو الشطر الأول والثاني]:

٢٣. زَعَمَ الهمَامُ وَلَمْ أَذُقْهُ أَنَّهُ عَذبٌ إذا مَا ذُقتَهُ قُلتَ ازدُدِ

ومن المهم لقراءتنا أن نحيط بالمعنى الدلالي الكامل لكلمة ذاق/يذوق/ذوقاً. فهي أساساً تفيد الذوق المادي باللسان، أو اختبار شيء، كطعام أو شراب، بذوقه باللسان، لكنها تمتد لتعني الإدراك أو الخبرة بالشيء.[٢٥] وعلى الرغم من أن المعنى المجازي للفعل ينتقل، من ناحية، نحو المعنى المفاهيمي، حتى يكون معناه حسن البصيرة والفطنة العقلية أو التلذذ العقلي (كما في الإنجليزية: عنده ذوق في الفنون أو الموسيقى، إلخ. To have good taste in art or music)، فمن ناحية أخرى يستخدم الفعل لتعزيز الجوانب الحسية والمادية للخبرة. ومن ثم فإن الآية القرآنية ''ذوقوا عذاب الحريق'' (القرآن ٣: ١٧٧) وعبارات مثل ''ذاقَ الرجل عُسَيْلَةَ المرأة إذا أَوْلَج فيها إذاقةً حتى خَبر طِيب جِماعها، وذاقت هي عُسَيْلَته كذلك لَمّا خالَطها.'' (لسان العرب 'ذوق'). وهكذا أيضاً فإن صيغة المبالغة 'ذوّاق'' تعني ''السَّرِيعُ النِّكاحِ السَّرِيعُ الطلاقِ، وهي ذَوّاقَة.'' تاج العروس 'ذوق'). وهكذا فإن الإلحاح البلاغي على 'الذوق' في البيت ٢٣ يقدّم لنا مادية وكثافة حسية، أو حتى شهوانية، في مقابل الوصف المرئي والجمالي الذي يسبقه ويلحقه. ومن المؤكد أن العذوبة التي لا يشهد عليها سوى الزوج ''الهمام'' لا تقتصر على التقبيل، والذي لا يحق إلا للزوج أن يناله. ومهما كانت النغمة هنا مثيرة، إلا أنها مباشرة دون فظاظة، وتضيف فكرة استدعاء الشاعر للزوج ليكون شاهداً على عذوبة مقبل زوجته جوًّا من التوق والسحر في الوقت الذي تنفي فيه أي خبرة مباشرة من جانب الشاعر في هذا الأمر.

الهجاء: الأبيات ٣٠-٣٤. إن ما قلناه أعلاه عن أبيات ''زعم الهمام...'' لا يمكن أن نقوله عن الجزء الختامي للقصيدة:

٣٠. فَإذا لَمَستَ لَمَستَ أجثَمَ جاثِماً مُتَحَيِّزاً بِمَكانِهِ مِلءَ اليَدِ

٣١. وَإذا طَعَنتَ طَعَنتَ في مُستَهدِفٍ رابي المَجَسَّةِ بالعَبيرِ مُقَرمَدِ

٣٢. وَإذا نَزَعتَ نَزَعتَ عَن مُستَحصِفٍ نَزعَ الحَزَوَّرِ بالرَشاءِ المُحصَدِ

٣٣. وَإذا يَعَضُّ تَشُدُّهُ أعضاؤُهُ عَضَّ الكَبيرِ مِنَ الرِجالِ الأدرَدِ

٣٤. لا وارِدٌ مِنها يَحورُ لِمَصدَرٍ عَنها وَلا صَدِرٌ يَحورُ لِمَورِدِ

ففي البيت ٣٠ تتخلّى القصيدة عن النغمة الغنائية-التشبيبية لوصف جسد المحبوبة في المقطع السابق حتى لتحل محلها نغمة تصريحية جسورة عادة ما ترتبط بالفخر في الجزء الأخير من القصيدة الكلاسيكية، أو غيره من مدح وهجاء ورثاء. إلا أنه في ضوء النظرة التقليدية إلى هذه القصيدة فإن هذا الجزء يقوم بدور الهجاء الموجَّه إلى النعمان. ذلك أنه لما كان شرف الفارس السيد يقاس بمدى حفاظه على شرف نساء أسرته وقبيلته. وتطرح الأبيات الختامية لقصيدة النابغة وصفاً صادماً يصرح بمواقعة جنسية مع المحبوبة، ولكن ما إن نستعيد رباطة جأشنا ينبغي علينا أن نفحص الاستراتيجيات البلاغية التي وظفها الشاعر كي ينجز هذا التأثير.

أولاً، في الأبيات السابقة على المقطع الأخير تغيير في الخطاب من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ضمن جملة الشرط ''إذا'' في سلسلة من أبيات ثلاثة. وعلى الرغم من أن هذه البنية توحي بخبرة مباشرة للشاعر، إلا أن تأثير ضمير المخاطب أشد بكثير من تأثير ضمير الغائب أو المتكلم لما في ضمير المخاطب من إبهام، بما أنه يوحي بأن الفاعل قد يكون أي أحد-فهو من الضمائر المبهمة. إن الفسوق الجنسي الذي يوحي به هذا الهجاء يتناقض مع التشبيب العشقي في مشهد الإغواء الشعري أو مشهد تواعد المحبين الذي يبذل فيه الشاعر جهداً مضاعفاً كي يصف المخاطر التي تحول بينه وبين الوصول إلى محبوبته التي يقوم على حراستها بالسلاح رجال أشداء من قومها. ومرة أخرى يعطينا امرؤ القيس مثالاً من معلقته:

تَجاوَزتُ أحراساً إلَيها وَمَعشَراً عَلَيَّ حِراساً لَو يُسِرّونَ مَقتَلي[٢٦]

في قصيدة النابغة يؤدي تأثير التكرار الاستهلالي للجملة الشرطية في بداية الأبيات ٣٠-٣٢ بسرعة وعناد إلى الفعل الجنسي. والجدير بالملاحظة أنه لا توجد في هذه الأبيات الثلاثة ولا في البيتين التاليين لها أي مفردة جنسية بعينها، سواء فيما يتصل بالفعل أو أعضاء الجسم. أي أنه مهما يكن تأثير الأبيات مكشوفاً إلا أنه ليس ثمة مفردات مكشوفة بعينها. فالأفعال المستخدمة: 'لمس'، 'طعن'، 'نزع' وأخيراً 'عضّ' ذات دلالة مادية مباشرة. وإذا وضعنا في مقابلها لطاقة التعبير في عبارة مثل ''ذاق عسيلتها،'' تأكدنا أنها (أي الأفعال) هي التي تعطي هذا المقطع فظاظته الصادمة. كما أن موضوع اللمس والطعن والنزع والعض غير مسمًّى بوضوح؛ بل، على العكس، نجد نعوتاً تُركَ لنا أن ندقق منعوتاتها: ''جاثماً متحيزاً'' (البيت ٣٠)، ''مستهدف رابي'' (البيت ٣١)، ''مستحصف'' (البيت ٣٢). وتثبت هذه الأبيات قول البلاغيين: ''المجاز أبلغ من الحقيقة.'' إن تأثير هذه الأبيات وفحشها يأتي تحديداً من استخدام الشاعر اللغة المجازية الموحية وقيام المتلقي بعملية التخييل لإكمال الصورة من عنده.[٢٧]

جانب آخر من جوانب الجزء الختامي للقصيدة هو اختيار الشاعر لصورة شعرية هي، في النهاية، أخاذة وعرفية في الوقت نفسه. وقد رأينا في الأبيات ٢٢-٢٤ ارتباط التقبيل والفعل الجنسي بالشرب، وهو ارتباط استعاري أساسه فكرة إرواء الظمأ، أي شهوة جسدية (مجاز مرسل علاقته علاقة الجزء بالكل). وفي البيتين ٣١-٣٢ يتطور هذا الارتباط إلى صورة السقي من ماء البئر. وهذا المقطع يبدأ باستخدام صفة ''مقرمد'' وهي كلمة ذات أصل يوناني ومعناها طوب أو جص مطبوخ[٢٨] وذلك لوصف جوانب مهبل المحبوبة بوصفه ''بالعبير مقرمد،'' مما يوحي بالجدران الجصية المقرمدة لبئر الماء. وتأخذ الصورة أبعاداً أكثر في البيت ٣٢ لتصف الجهد الجسدي الذي يتطلبه الفعل الجنسي مع المحبوبة من خلال شاب قوي ينزع حبل الدلو ليرفع دلواً محملاً بالماء من البئر. ومرة أخرى، فإن التشبيه أكثر تأثيراً وفاعلية من أي وصف واقعي صريح؛ وينطبق الشيء نفسه على البيت ٣٣.

يتخلّى البيت الأخير بطريقة لا نكاد نشعر بها في النغمة والمعجم الشعري عن اللغة الجنسية الحادة التي سمعناها ورأيناها في الأبيات الأربعة السابقة عليه. وعلى الرغم من أن صورة سحب الماء من البئر في هذه الأبيات لا تشككنا في المقصد المجازي التقليدي للبيت ٣٤، فإن نعومة اللغة والشبكة البلاغية من الطباق والجناس تسلم، مع

ذلك، إلى ختام متكافئ ضديًّا من حيث النغمة على نحو غريب. فالشاعر يركز هنا على المفردات/الجذور المشتقة من الفعل 'ورد' والفعل 'صدر' وكلاهما متعلقان بالماء:

٣٤. لا وارِدٌ منهـا يَحـورُ لِمَصدَرٍ عَنهـا وَلا صَـدِرٌ يَحـورُ لِمَـورِدِ

وقد ورد في شرح البيت: ''وقوله: 'لا وراد منها يحور لمصدر،' يقول الذي يريد هذه المرأة، أي ينال منها لا يريد بذلك بدلاً، فيصدر عنها، وكل الذي يصدر عنها لا يريد أيضاً منها بدلاً، فيصدر ليريد غيرها. وأصل الورد والصدر في الماء، فضربه مثلاً.''[٢٩] ولو أن هذا البيت قد جاء، على سبيل المثال، بعد البيت ٢٩: (وَبِفاحِمٍ رَجلٍ أَثيثٍ...)، ختاماً للقصيدة، لكنا قرأناه بوصفه استعارة رقيقة منسجمة مع الجزء السابق عليه من الوصف الغنائي–الغزلي ولكنا فهمناه من حيث هو افتراض نظري، ''لو رغب فيها أي رجل ...'' وربطناه بالماء العذب في طعمه في الأبيات ٢٢–٢٤. ومع ذلك، فإننا، بوصف هذا البيت ختاماً للقصيدة بعد الأبيات 'الفاحشة' تلك، نشعر وكأن ثمة موكباً من المحبين لا تروي ظمأهم سوى تلك المحبوبة. في هذا السياق، تتصدر المشهدَ الإشاراتُ الضمنية للطهر الجنسي في مقابل النجاسة الجنسية المرتبطة بصورة نبع الماء. ذلك أن نبع الماء الصافي الذي لم يمسسه إنس أو وحش هو تعبير، في المعجم الرمزي العربي، عن العفة، في حين أن نبع الماء الكدر أو الملوث جراء استخدام القبائل أو القطعان له هو، في المقابل، تعبير عن النجاسة الجنسية أو الفسوق الجنسي.

كيف إذن ترتبط هذه القصيدة في وصف المتجردة وما صاحبها من أخبار بقصيدته المعلقة ''يا دار مية'' التي لاقت استحسان القدماء وصنعوا لها شروحاً مختلفة؟ إننا لكي نجيب عن هذا السؤال ينبغي علينا أن نفهم كيف ينجح الشاعر في بناء قصيدة المدح، وأن نفهم على وجه خاص بنية هذه القصيدة عندما تكون قصيدة اعتذارية، موضوعها فكرة التكفير عن الذنب. وهذا يعني أن قصيدة الاعتذار يجب أن تكون ذات قيمة عالية بصورة تغفر للشاعر ذنبه لدى الممدوح المعتذر إليه. إن الحادثة الأولى المرتبطة بقصيدة المتجردة والتي ذكرناه أعلاه تكوّن، بالمعايير العربية التقليدية، انتهاكاً كافياً لحرمة ملك عربي، وخصوصاً عندما نقرأ الحادثة والقصيدة معاً. وإذا كانت القصيدة تومئ إلى شخصية المتجردة، فإن هذا مما يسوّغ غضب النعمان ونيته لمعاقبة النابغة. ومن الجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن التقليد الشعري العربي الكلاسيكي ينظر إلى إنشاء شعر غزلي أو شعر يصف جسد المرأة ويشبب بها على أنه معادل لعلاقة جنسية بها. وفي القصة الثانية، مع ذلك، تعلو درجة التأثير الدرامي، أولاً من خلال الاتهام المقرر

بوضوح عن أن النابغة كانت له علاقة جنسية بالمتجردة، وثانياً، من خلال دخول شخصية أخرى شهيرة في الموضوع، أي شخصية الشاعر المنخل اليشكري، وهي شخصية تذكر القارئ العربي بنموذج شائع عن مثل هذا النوع من العلاقات بنساء الغير (في القصتين المرويتين عن موته). وفي عبارة أخرى، يواجه النابغة، في ضوء هذا النوع من العلاقات الغرامية غير الشرعية (الزنا)، التهديد بالموت، بحيث ينبغي أن تكون قصيدته الاعتذارية، في الحقيقة، فداءً لحياة إنسان—حياته هو.

إن مقارنة بين هاتين القصيدتين الداليتين ستوضح أن النتيجة الأولية لإيرادهما معاً ضمن الحبكة السردية للأخبار المصاحبة لهما هو رفع درجة التأثير الأدبي والاجتماعي السياسي لاعتذارية النابغة ''يا دار مية.'' ذلك أن انتهاك حرمة الملك هو أقصى تعبير عن العصيان، وعن اغتصاب سلطة الملك، والاستيلاء على مقامه الملكي، أي إثارة الفتنة. فأي شيء ينتمي إلى مقام الملك السامي والمقدس أكثر من اطلاع الغير على محارمه (جسد امرأته) بالعين المجردة، زوجة شرعية كانت أو جارية حَظِيَّة؟ وعلى هذا المستوى يقوم انتهاك حرمة الملك بوصفه مجازاً مرسلاً (الجزء عن الكل) عن أي انتهاك للخصوصيات أو المميزات الملكية. وفي الوقت نفسه فإن جسد امرأة الملك، زوجة كانت أو جارية، يمثل رمزاً أو استعارة للدولة أو المملكة، وهو رمز عميق الجذور في مفهوم الشرق الأدنى القديم عن الملكية التي تأخذ شكلها الشعائري في النكاح المقدس، والذي كان يعبر من خلال الجماع بين الملك وزوجته عن خصوبة الحقول وازدهار المملكة (انظر الفصل ٥ من كتاب شعرية الشرعية). ومن هذه الناحية، فإن قصيدة ''أمن آل مية رائح أو مغتدِ'' (قصيدة وصف المتجردة) لا تمثل مجرد إهانة للهيبة الملكية فحسب، بل تمثل الخروج على طاعة الملك. فهذه القصيدة، بما فيها من وقاحة وفحش، تضع كرامة الملك وسلطته موضع الإهانة والسخرية.

قصيدة التكفير عن الذنب
التوسل والعودة إلى الجماعة

في تحليل اعتذارية النابغة الدالية، أريد أن أثبت أن الشاعر قد جمع بين الاستراتيجيات البلاغية والبنية الشعرية للقصيدة. ذلك أن الجانب الأدائي أو الغرضي لقصيدة الاعتذار هو الذي يقرِّر،[٣٠] مع الأخذ في الحسبان موقف الشاعر المحفوف بالمخاطر، الاستراتيجيةَ البلاغيةَ من أجل إعادة تأسيس العلاقة بين النابغة والنعمان والتفاوض حول عودة الشاعر إلى البلاط اللخمي. وهكذا يبادر الشاعر/اللامنتمي إلى عملية

التفاوض هذه، من خلال إعلان الخضوع والولاء والتوسل وتقديم هدية–أي القصيدة ذاتها في عملية طقسية واضحة. فإذا طبقنا مفهوم مارسل ماوس عن تبادل الهدايا على تبادل القصيدة والجائزة في البلاط العربي،[٣١] استطعنا أن نقول إن القصيدة تؤدي دور ''تذكار'' يمثل ويجسد ويرمز إلى شعيرة الخضوع والتوسل في عملية تقديم القصيدة/التذكار نفسها. ويحاصر الشاعرُ/المفاوض الناجح بقصيدته الملكَ محاصرةً فعلية بأنْ يُدْخِلَهُ في تبادل شعائري يضطره إلى الاستجابة للهدية التي يعرضها عليه (من الخضوع والولاء والمدح) بهدية مقابلة (في هذه الحالة غفران ذنبه والسماح له بالعودة إلى مكانته السابقة)، وإلا فإن الملكَ سيفقد ماء وجهه. ذلك أن إنشاد القصيدة بين يدي الملك، في الحقيقة، بمثابة تحدٍ له، وبالتالي فإن ولي النعمة الذي لا يقابل التحدي بمثله يفقد ماء وجهه. وهكذا فإن قبول الممدوح للتحدي المضمَّن في إنشاد الشاعر قصيدته يعني بالنسبة إلى الممدوح القدرةَ على الوفاء بمطالب التحدي، أي تمثيل الفضائل التي تنسب إليه في هذا المقام. وهكذا فإن قبول الممدوح رجاءَ الشاعر، ومنحه عطيته، إلخ.، بوصفها ''هدية مقابلة'' يشير ويرمز إلى قبوله 'قربان' الولاء من قبل الشاعر في الوقت الذي يصوِّر ويؤكِّد الفضائلَ المنسوبة إلى الممدوح. أي أن على الممدوح، إذا أراد أن يقبل هدية المدح، أن يدفع في مقابلها جائزة أو هدية مقابلة. وإذا تراجع عن الدفع، فإن المدح بالضرورة يسقط عنه. وفي المفهوم الشعري يمكن أن يتخذ 'سقوط' المدح هذا شكلاً أقرب إلى أشكال الهجاء، من حيث ينفي الآثار الإيجابية للمدح (انظر الفصل ٦ من الكتاب الراهن).

إذن فما يتضح في التقديم الشعائري للقصيدة هو في الحقيقة ما نعرفه في كل أشكال التفاوض. فعندما تفشل هذه الأشكال، فإن الطرف الذي يفتح باب التفاوض—حتى إن بدا هذا من قبيل الضعف—يفوز في الجولة الأولى، ويظهر في صورة إيجابية أمام المراقبين في المجتمع، في حين ليس للطرف الآخر سوى أن يوافق على التفاوض إذعاناً، أو أي يضع نفسه موضع الشبهات، أو أن يفقد ماء وجهه ويتهم بالعداء والعناد.

ينجز النابغة استراتيجيته البلاغية من خلال استخدام البنية الثلاثية الكاملة لقصيدة المدح العربية.[٣٢] فتفتتح القصيدة **بالنسيب، الأبيات ١–٦**، وهو يشتمل على وصف الشاعر أطلال المحبوبة مية، وتذكره ساكنيها ووقوفه على وحشتها. (٢) ثم يتبع ذلك **الرحيل، الأبيات ٧–٢٠**، حيث يصف الشاعر راحلته التي سوف تحمله إلى ولي نعمته، ممدوحه، أي الناقة الموثقة الخلق والنشيطة، مقارناً إياها، حسب التقاليد الشعرية، مقارنة مطولة بثور وحشي يطارده الصياد وكلابه. (٣) تختتم القصيدة **بالمديح**،

٢١-٤٩، حيث يقارن الشاعر النعمان بالنبي سليمان (الأبيات ٢١-٢٦)، الذي يُمْدَح لكرمه وحدة ذهنه (الأبيات ٢٧-٣٦)، طالباً العفو من النعمان (الأبيات ٣٧-٤٣)، وأخيراً يقارنه بنهر الفرات (الأبيات ٤٤-٤٧)، قبل أن يتقدم برجائه الأخير (البيتان ٤٨-٤٩).

وهكذا فإن وصف الأطلال المهجورة في النسيب، بوصفه طقساً من طقوس إعادة الاندماج، يقوم على نحو مثير للإعجاب بوظيفة التعبير عن قنوط الشاعر لفشل ولائه وخيبة أمله السابقة، سواءً أكانت مع الملك النعمان أو مع البلاط الغساني، وينقل الرحيل الإحساس بأن الشاعر قد وطد عزمه على العودة إلى حظيرة اللخميين مع خطورة هذه العودة، ويثبت قسم المديح سلطة الملك وخضوع الشاعر لها.

في هذه القصيدة بقايا لثلاث أساطير أو خرافات جاهلية: تختصُّ الأولى بلُبَد، آخر نسر من النسور السبعة التي كانت للقمان بن عاد، وقد عُمِّر أربعمائة عام (البيت ٦)؛ وتختص الثانية بالنبي سليمان، الملك الساحر الشهير في الشرق الأدنى القديم، ذي السلطان على الجان (الأبيات ٢٢-٢٦)؛ وأخيراً هناك أسطورة زرقاء اليمامة، التي ترى من مسيرة ثلاثة أيام، لكن قومها لم يكونوا ليصدقونها وهي تُذكَر كذلك بوصفها أول امرأة اكتحلت بالأثمد (الأبيات ٣٢-٣٦). ومن الجدير بالذكر أن هذه الأساطير أو الخرافات العربية (والعبرية والفارسية أيضاً في حالة سليمان) تعكس الينابيع الحضارية القديمة التي نهلت منها الثقافة العربية-الإسلامية. ومما له صلة خاصة بشعرية القصيدة الراهنة، كما سنرى أدناه عندما نناقش هذه العناصر الأسطورية بالتفصيل، الشكل المكثف واللا سردي والذي يستحضر فيه النابغة هذه الأساطير دون أن يضطر إلى إعادة حكايتها بطريقة سردية متكاملة وكيف أن هذه الإشارات الموجزة أو الإلمحات إلى الأسطورة خاضعة لاستراتيجيته البلاغية على وجه الإجمال.

ثمة ظاهرتان صاحبتا عملية نقل القصيدة الجاهلية الشفوية إلى التدوين الشعري العربي الإسلامي. تتبنى الأولى المفاهيم الأسطورية الجاهلية للتقييم الشعري حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ من بلاغة الشرعية في قصيدة المدح الإسلامية. والأخرى تكملة للإشارات اللا سردية للأسطورة من خلال الشروح الشعرية حتى تصبح قصصاً محبوكة حبكة كاملة. ومن هنا نثبت الصلة بين النص الشعري والشرح من ناحية، والنص القرآني والتفسير من ناحية أخرى. وعلاوة على هذا، سوف نرى أن العناصر الأسطورية والفلكلورية لكل من التقاليد الشعرية والكتابية (أي القرآن والكتاب المقدس) تعيد توليد نفسها في النوع الأدبي للقصص الأكثر شعبية، أي قصص الأنبياء.

سوف نتحول الآن، آخذين في حسباننا النقاط السابقة، إلى تحليل مفصل للنص الشعري نفسه، وبعد ذلك سوف نناقش علاقة القصيدة بالأخبار المصاحبة لها.

قصيدة النابغة: يا دار مية:[٣٣]

١. يـا دارَ مَيَّـةَ بالعَليـاءِ فالسَّـنَدِ ... أقْـوَت وَطـالَ عَلَيهـا سـالِفُ الأبَـدِ

٢. وَقَفـتُ فيهـا أُصَـيلاناً أُسـائِلُها ... عَيَّـت جَواباً وَمـا بـالرَبعِ مِـن أحَـدِ

٣. إلّـا الأواريَّ لَأيـاً مـا أُبَيِّنُهـا ... وَالنُـؤيَ كَـالحَوضِ بالمَظلومَـةِ الجَلَـدِ

٤. رَدَّت عَلَيـهِ أقاصـيهِ وَلَبَّـدَهُ ... ضَـربُ الوَليـدَةِ بِالمِسـحاةِ في الثَـأَدِ

٥. خَلَّـت سَـبيلَ أتِـيٍّ كـانَ يَحبِسُـهُ ... وَرَفَّعَتـهُ إلى السَـجفَينِ فَالنَضَـدِ

٦. أمسَت خَـلاءً وَأمسـى أهلُها إحتَمَلوا ... أخنـى عَلَيهـا الّـذي أخنـى عَلـى لُبَـدِ

٧. فَعَـدِّ عَمّـا تَـرى إذ لا إرتِجـاعَ لَـهُ ... وَانمِ القُتـودَ عَلـى عَيرانَـةٍ أُجُـدِ

٨. مَقذوفَـةٍ بِـدَخيسِ النَحضِ بازِلُهـا ... لَـهُ صَـريفٌ صَـريفُ القَعـوِ بالمَسَـدِ

٩. كَـأنَّ رَحلـي وَقَـد زالَ النَهـارُ بنـا ... يَـومَ الجَليـلِ عَلـى مُسـتأنِسٍ وَحِـدِ

١٠. مِـن وَحـشِ وَجـرَةَ مَوشِـيٍّ أكارِعُـهُ ... طـاوي المَصـيرِ كَسَيفِ الصَـيقَلِ الفَـرَدِ

١١. أسـرَتْ عَلَيـهِ مِـنَ الجَـوزاءِ سـارِيَةٌ ... تُزجـي الشَـمالُ عَلَيـهِ جامِـدَ البَـرَدِ

١٢. فَإرتـاعَ مِـن صَـوتِ كَلّـابٍ فَبـاتَ لَـهُ ... طَوعَ الشَـوامِتِ مِـن خَـوفٍ وَمِـن صَـرَدِ

١٣. فَبَـثَّهُنَّ عَلَيـهِ وَإسـتَمَرَّ بِـهِ ... صُـمعُ الكُعـوبِ بَريئـاتٌ مِـنَ الحَـرَدِ

١٤. وَكـانَ ضُـمرانُ مِنـهُ حَيـثُ يوزِعُـهُ ... طَعـنَ المُعـارِكِ عِنـدَ المُحجَـرِ النَجُـدِ

١٥. شَـكَّ الفَريصَـةَ بالمِـدرى فَأنقَـذَها ... طَعـنَ المُبَيطِـرِ إذ يَشـفي مِـنَ العَضَـدِ

١٦. كَأنَّـهُ خارِجـاً مِـن جَنـبِ صَـفحَتِهِ ... سَـفّودُ شَـربٍ نَسـوهُ عِنـدَ مُفتَـأَدِ

١٧. فَظَـلَّ يَعجُـمُ أعلـى الـرَوقِ مُنقَبِضـاً ... في حالِـكِ اللَـونِ صَـدقٍ غَـيرِ ذي أوَدِ

١٨. لَمّـا رَأى واشِـقٌ إقعـاصَ صـاحِبِهِ ... وَلا سَـبيلَ إلى عَقـلٍ وَلا قَـوَدِ

١٩. قالَت لَـهُ الـنَّفسُ إنّـي لا أرى طَمَعاً ... وَإنَّ مَـولاكَ لَـم يَسـلَم وَلَـم يَصِـدِ
٢٠. فَتِلـكَ تُـبلِغُني النُّعمـانَ إنَّ لَـهُ ... فَضلاً عَلى النـاسِ في الأَدنـى وَفي البَعَـدِ
٢١. وَلا أرى فـاعِلاً في النـاسِ يُشـبِهُهُ ... وَلا أُحاشـي مِـنَ الأَقـوامِ مِـن أَحَـدِ
٢٢. إلّـا سُـلَيمانُ إذ قـالَ الإلَـهُ لَـهُ ... قُـم في البَرِيَّـةِ فَاحـدُدها عَـنِ الفَنَـدِ
٢٣. وَخَـيِّسِ الجِـنَّ إنّـي قَـد أَذِنـتُ لَهُـم ... يَبنـونَ تَـدمُرَ بِالصُـفّاحِ وَالعَمَـدِ
٢٤. فَمَـن أَطاعَـكَ فَانفَعـهُ بِطاعَتِـهِ ... كَمـا أَطاعَـكَ وَادلُلـهُ عَلـى الرَشَـدِ
٢٥. وَمَـن عَصـاكَ فَعاقِبـهُ مُعاقَبَـةً ... تَنهـى الظَلـومَ وَلا تَقعُـد عَلـى ضَمَدِ
٢٦. إلّـا لِمِثلِـكَ أَو مَـن أَنـتَ سـابِقُهُ ... سَـبقَ الجَـوادَ إذا إستَولى عَلـى الأَمَـدِ
٢٧. أعطـى لِفارِهَـةٍ حُلـوٍ تَوابِعُهـا ... مِـنَ المَواهِـبِ لا تُعطـى عَلـى نَكَـدِ
٢٨. الواهِـبُ المِئَـةَ المَعكـاءَ زَيَّنَهـا ... سَـعدانُ توضِـحَ في أَوبارِهـا اللِبَـدِ
٢٩. وَالأُدمَ قَـد خُيِّسَـت فُـتلاً مَرافِقُهـا ... مَشـدودَةً بِرِحـالِ الحـيرَةِ الجُـدُدِ
٣٠. وَالراكِضـاتِ ذُيـولَ الـرَيطِ فانَقَهـا ... بَـردُ الهَـواجِرِ كَـالغِزلانِ بِـالجَرَدِ
٣١. وَالخَيـلَ تَمـزَعُ غَربـاً في أَعِنَّتِهـا ... كَالطَيرِ تَنجو مِنَ الشُؤبوبِ ذي البَـرَدِ
٣٢. إحكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ إذ نَظَرَت ... إلى حَمـامٍ شِـراعٍ وارِدِ الثَمَـدِ
٣٣. يَحُفُّـهُ جانِبـا نيـقٍ وَتُتبِعُـهُ ... مِثـلَ الزُجاجَـةِ لَـم تُكحَـل مِـنَ الرَمَـدِ
٣٤. قالَـت ألا لَيتَمـا هَـذا الحَمـامُ لَنـا ... إلى حَمامَتِنـا وَنِصـفُهُ فَقَـدِ
٣٥. فَحَسَّـبوهُ فَـأَلفَوهُ كَمـا حَسَـبَت ... تِسـعاً وَتِسـعينَ لَـم تَـنقُص وَلَـم تَـزِدِ
٣٦. فَكَمَّلَـت مِئَـةً فيهـا حَمامَتُهـا ... وَأَسـرَعَت حِسـبَةً في ذَلِـكَ العَـدَدِ
٣٧. فَـلا لَعَمـرُ الَّـذي مَسَّـحتُ كَعبَتَـهُ ... وَمـا هُريـقَ عَلـى الأَنصـابِ مِـن جَسَـدِ
٣٨. وَالمُـؤمِنِ العائِـذاتِ الطَـيرِ تَمسَـحُها ... رُكبـانُ مَكَّـةَ بَـينَ الغَيـلِ وَالسَـعَدِ

٣٩. ما قُلتُ مِن سَيِّئٍ مِمّا أتيتَ بِهِ — إذاً فَلا رَفَعَت سَوطي إلَيَّ يَدي

٤٠. إلّا مَقالَةَ أقوامٍ شَقيتُ بِها — كانَت مَقالَتُهُم قَرعاً عَلى الكَبِدِ

٤١. أُنبِئتُ أنَّ أبا قابوسَ أوعَدَني — وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأسَدِ

٤٢. مَهلاً فِداءٌ لَكَ الأقوامُ كُلُّهُمُ — وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ

٤٣. لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ — وَإن تَأثَّفَكَ الأعداءُ بِالرِفَدِ

٤٤. فَما الفُراتُ إذا هَبَّ الرِياحُ لَهُ — تَرمي أواذِيُّهُ العِبرَينِ بِالزَبَدِ

٤٥. يَمُدُّهُ كُلُّ وادٍ مُترَعٍ لَجِبٍ — فيهِ رِكامٌ مِنَ اليَنبوتِ وَالخَضَدِ

٤٦. يَظَلُّ مِن خَوفِهِ المَلّاحُ مُعتَصِماً — بِالخَيزُرانَةِ بَعدَ الأينِ وَالنَجَدِ

٤٧. يَوماً بِأجوَدَ مِنهُ سَيبَ نافِلَةٍ — وَلا يَحولُ عَطاءُ اليَومِ دونَ غَدِ

٤٨. هَذا الثَناءُ فَإن تَسمَع بِهِ حَسَناً — فَلَم أُعَرِّض أبَيتَ اللَعنَ بِالصَفَدِ

٤٩. ها إنَّ ذي عِذرَةٌ إلّا تَكُن نَفَعَت — فَإنَّ صاحِبَها مُشارِكُ النَكَدِ

النسيب: الأبيات ١–٦(–٧). إن النغمة الافتتاحية للقصيدة تبعث أشواقاً شخصية ونموذجية في الوقت نفسه. وتعلن الأطلال، بالإضافة إلى التصريع، في مطلع القصيدة عن هويتها بوصفها قصيدة، كما ترشح صورة الأطلال نفسها، بما فيها من ذكر أماكن معينة، ''العلياء فالسند'' واسم المحبوبة، ''مية،'' لخصوصية هذه القصيدة بشاعر معين، النابغة. وهكذا تثبت بداية القصيدة لحظة الاتقاء بين الشاعر والمتلقي: لحظة أدبية، بما أن الشاعر يكشف عن مقاصده الشعرية من حيث النوع والشكل الأدبي؛ ولحظة عاطفية—وهي لحظة شخصية لكنها مع ذلك تمثل تجربة إنسانية مشتركة للفقد وتذكر المفقود. إن ملاحظات جيان بياجو كونته عن بدايات القصائد اليونانية واللاتينية وثيقة الصلة بالتقليد الشعري العربي:

> كان لـ''مطلع'' القصيدة، خصوصاً في الحقبة العتيقة من الأدب الإغريقي، وحتى في النثر (كما في هيردوت) الأهمية نفسها التي نعطيها للعنوان أو رأس الموضوع heading؛ وكانت وظيفته مثلها مثل ''توقيع'' المؤلف. [...] إن مقتتح عمل أدبي ما يمتاز بموضع فائق في [عملية] الإنشاء لأنه قابل للتذكر بصورة خاصة وقابل للاقتباس وهو

بالتالي مرشد لا غنى عنه في عملية التأويل بالنسبة إلى القارئ واللغوي على السواء. ولكن بالنسبة إلى المؤلف [الشاعر]، فإن الذاكرة الشعرية الضمنية في الأبيات الأولى تُسْتَعَادُ بالطريقة نفسها التي تضفي بها هذه الذاكرةُ على مادة العمل نفسها هويته الأدبية. إن هذه الذاكرة هي الفعل الأدبي الجوهري. فمطلع القصيدة يضع الفعل الشعري موضعه ومن خلال هذا الوضع يبرِّره. إن المطلع، أولاً وبشكل رئيس، إشارةٌ جريئةٌ مثبتة أن ''هذا شعر،'' لأن هذا هو الطريق التي يبدأ بها الشعر في تقليدنا الثقافي. فما إن يخرج المطلع من الصوت الحي لابتكار الشاعر الشخصي ويدخل شفرة التقليد الشعري، حتى يتحمل مسئولية فرض النوعية الرمزية للشعر على سياقها الخطابي الجديد. [...] فيكتسب البيت الأول قيمة رمزية ويمكن أن يشير إلى العمل نفسه. [...] كما يشير [...] إلى العلاقة بين إنشاء عمل أدبي معين ونوعه الأدبي. [...].[٣٤]

على الرغم من أنني ذكرتُ أعلاه أن تجربة الفقد أو الخسارة تجربة إنسانية مشتركة، إلا أنه على كل تقليد شعري أن يختار عناصره الموضوعية (موتيفاته) وصوره الخاصة به للتعبير عن هذه التجربة. أما التقليد العربي فإن موضع الخسارة فيه، وبالتالي نقطة الاشتعال للذاكرة، هو الأطلال. وفي ''التربية العاطفية'' التي يستلزمها تقليد القصيدة، بمعنى التكوين العاطفي والجمالي الذي تمنحه، فإن صورة الأطلال تصبح مثيرة للعواطف لدرجة أنها تولِّد استجابة ''بافلوفية،'' وذلك ليس فحسب من خلال إثارة ذكرى الفقد وربط خسارة معينة مع غيرها، وإنما تصبح كذلك نقطة الانطلاق النفسية لعملية الإبداع الشعري ذاتها. وفي الحقيقة، فإن صورة الأطلال هي جرثومة القصيدة أو جوهرها، حتى لقد اقترح ياروسلاف ستيتكيفيتش وجون سيبولد ''طبيعة نبوئية'' للأطلال.[٣٥] فهذا الربع الدارس في التقليد الشعري العربي –الشعري والنفسي– هو المنطلق أو الموضع الذي يستحضر فيه الشاعر صوته الشعري.

من ثم ينبغي أن نتأمل العلاقة المعقدة بين الشعر والذاكرة في التقاليد الشعرية الشفوية. ذلك أن الشعر الشفوي لا يساعد على التذكر من حيث الشكل والغرض فحسب–على نحو ما أثبت بإسهاب باحثون مثل والتر أونج وإرك هافلوك،[٣٦] وإنما هو كذلك نتاج للذاكرة، كما يوضح التقليد العربي. إن الذاكرة–أو قل الوعي بالنسيان والفناء– هي التي تولِّد القصيدة، فيناط بها أن تكون ''قابلة للتذكر الدائم،''[٣٧] أو في عبارة أخرى، يناط بها أن تضمن حفظ ما لولاها لضاع في طي النسيان.

إن التقليد الشعري العربي يضع يده بوضوح وكفاءة على محور الارتكاز بين النسيان والذاكرة في صورة الشاعر الواقف على الأطلال القديمة التي تقدح زند ذاكرته.

ولهذا ليس من قبيل المفاجأة أن الحالة الشعورية في الجزء الأول من القصيدة هي حالة الأسى والحنين والانقباض. وقد استقصى ياروسلاف ستيتكيفيتش، في كتابه صبا نجد، وعنوانه الفرعي شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي،[38] استقصاءً عميقاً للظلال العاطفية والإمكانات الاستعارية الثرية لشعرية الفقد. ومن الإسهامات المهمة لهذا العمل هو تأكيد ياروسلاف ستيتكيفيتش الحالة الشعورية، وليس مجرد الموضوع، في القصيدة، وإدراكه الحساس للتغيرات في ''النغمات'' الشعورية عبر شكل القصيدة. وفي السياق الراهن للمناقشة، أَوَدُّ أن أؤكد ملائمة موتيف الأطلال لتجسيد المفاهيم المتقابلة جدليًا للنسيان والذاكرة، بمعنى الغياب والحضور المتزامن لما مضى إلا أنه ما يزال في الذاكرة.

بعد أن وضعنا أساس الكفاءة الشعرية لهذه العناصر التقليدية نود الآن أن نستكشف إلى مدى أبعد كيف يوظفها النابغة في قصيدته. إن المطلع:

١. يـــا دارَ مَيَّـــةَ بالعَليـــاءِ فَالسَّـــنَدِ   أَقـوَت وَطـالَ عَلَيهـا سـالِفُ الأَبَـدِ

يقبض على لحظة قدح زند الذاكرة: فيبعث البيت أولاً، بهجة لحظة التعرف—وهو تأثير تحدثه مناجاة المكان ''دار مية'' والشعور بالارتقاء الذي يوحي به موضع هذه الدار، ''بالعلياء فالسند!''[39] لكن سرعان ما يحل الشعور بالاكتئاب: ''أقوت...''—أي ''خلت من الناس وأقفرت''. فالحالة الشعورية هنا هي حالة اليأس والحنين، ومن ثم تبدأ محاولة ''إعادة إحياء'' الربع الخالي واسترداد الماضي الذي ذهب. وثمة حركة نفسية فيما يتوقف الشاعر في المساء أمام بقايا الأطلال. أما حافزه الأساسي فهو مساءلة الأطلال؛ وعدم الاستجابة تثبت إقفار المكان وتثير وحشة الشاعر على السواء (البيت ٢):

٢. وَقَفــتُ فيهـــا أُصَـــيلاناً أُســـائِلُها   عَيَّـت جَوابـاً وَمـا بـالرَّبعِ مِـن أَحَـدِ

وفي البيت ٣:

٣. إِلّـــا الأَوارِيَّ لَأيـــاً مــا أُبَيِّنُهـــا   وَالنُـؤيَ كَـالحَوضِ بالمَظلومَـةِ الجَلَـدِ

يبدأ الشاعر في إحياء الدار التي أقام فيها مع مية في الربيع (ومن هنا سمي المكان ''الربع'' في البيت ٢). وشيئاً فشيئاً وبعد بطء وجهد يستطيع الشاعر أن يتبين ''الأواري''؛ أي محابس الخيل ومرابطها، و''النؤي''، (حسب لسان العرب 'نأي')، ''الحفير حول الخِباء أو الخَيْمة يَدْفَع عنها السيلَ يميناً وشمالاً ويُبْعِدُه.'' وتعيد هذه الذكرى الشاعر إلى الماضي عندما كانت الدار معمورة بأهلها، فيرى بعين

ذاكرته أمَة القوم وهي ترد على النؤي ما تباعد من ترابه وشذّ منه؛ لئلا يصل إليهم الماء. ولكن ما إن تقوده ذاكرته إلى ''السجفين، والنضد،'' حتى تقوده أيضاً إلى ذكرى الرحيل، أي لحظة أو ''زمان'' الخسارة في مقابل ''مكان'' الخسارة. نحن الآن قد خبرنا أو اجتزنا نطاقاً كاملاً من العواطف بدءاً من بهجة لحظة التعرف التي تقدح الذكرى الأولى للمحبوبة ومن ثم إعادة تكوين الماضي وذلك ما يؤدي حتميًا إلى المرور مرة أخرى بتجربة الفقدان.[٤٠]

من الجدير بالذكر، أيضاً، ما لا يظهر في هذه القصيدة—فلم يوجد أي وصف للمحبوبة، مية، ولا وصف لطبيعة علاقة الشاعر بها. ويعود هذا الغياب الذي يستحضره المتلقي إلى قوة النوع الأدبي للقصيدة نفسه، حيث يؤثر على خيال كل من الشاعر والمتلقي على السواء—فمجرد ذكر المحبوبة يسمح للمتلقي أن يكوِّن لنفسه رؤيته الخاصة لمية وقصة حب الشاعر لها.[٤١] أو في عبارة أخرى، إن وصف محبوبة الشاعر وتجربته العاطفية معها غير واردين في القصيدة بصورة واضحة، لكنهما مستثاران في ذهن المتلقي من خلال العملية التناصية التي هي ذات سمة كنائية في نهاية الأمر.

إن عامل النسيان هو الزمن، والذي تبعثه في هذا النسيب الطللي عبارتان تؤطران المقطع الأول (الأبيات ١–٦): في البيت ١، ''وطال عليها سالف الأبدِ،'' وفي البيت ٦، ''أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ.'' وإذا كان الزمن (أي 'الدهر') هو الماحي الأعظم لآثار الإنسان، فلعلنا نفسر حضوره في التقليد الشعري للقصيدة بأنه يؤدي دوراً مقابلاً لدور الشاعر والشعر: النسيان مقابل الذاكرة. إن كلمتي القافية، ''الأبد'' في البيت ١ و''لبد'' في البيت ٦، تنجليان عن هوية متقاربة صوتيًا ودلاليًا (وحتى اشتقاقيًا) حيث تفتح وتختم عملية التذكر. فـ''الأبد'' مرادف للدهر، ويعني الزمن على إطلاقه، والزمن الدائم دون تحديد، ودون نهاية، والسرمدية؛ والفعل ''أبَدَ'' يعني أقام بالمكان ولم يبرحه. إن تأثير صياغة النابغة في البيتين ١ و٦ هو التعبير عن المسافة الزمنية والنفسية للأطلال، عن الماضي الذي لا يستعاد. ومعنى ذلك أن دوام الزمن واستمراره يقوم فحسب بوظيفة إظهار الوجود الإنساني العابر والفاني. وهكذا فإن محاولة الشاعر إعادة تكوين الماضي كتب لها الفشل في النهاية، بما أن تذكر الأطلال في وضعها الماضي المعهود يؤدي لا محالة إلى تذكر رحيل القبيلة وتوحش منازلها.

في البيت ٦ يعبر الشاعر عن إدراكه حتمية خسارته الشخصية وقبوله إياها بأن يدخلها في نطاق الحكمة العامة المتفق عليها في الأمثال والأساطير، بمعنى أن لا شيء يدوم إلى الأبد، وأن الزمن لا يبقي على شيء. [أو كما جاء في الشرح: ''أمست خلاء

أي أمست الدار خالية من أهلها لما احتملوا عنها إلى مياههم. وأخنى عليها أي أفسد عليها الدهرُ الذي أفسد على لبد وهرّمه وأفناه''. والفعل 'لَبَدَ' بالمكان يعني (حسب لسان العرب 'لبد': ''أقامَ به ولَزِقَ، ولَبِدَ بالأرض وألْبَد بها، إذا لَزِمَها فأقام،'' والتقارب الصوتي والدلالي بين أبد ولبد يوحي بصلة اشتقاقية بينهما وإن كان الفعل 'أبد' يتصل بالزمان أكثر، كما أن الفعل 'لبد' يتصل بالمكان أكثر. وهكذا فإن الصيغة الاسمية 'لبد' تعني من يقيم بالأرض ولا يبرحها، ولا يفارق مكانه، ومع أن اللفظ يوحي بالدوام والاستمرار إلا أنه يحمل، فوق ذلك، بعض السخرية في إطلاق ''لُبَد'' على آخر نسر من نسور لقمان السبعة لظنّه أنه لبد فلا يموت. وقد سماه بذلك لأنه لَبِدَ فبقي لا يذهب ولا يموت كاللِّبدِ من الرجال الملازم لرحله لا يفارقه.[42]

وقد أورد الميداني (ت ٥١٨ هـ/١١٢٤م) صاحب مجمع الأمثال أسطورة لقمان، من رواية أبي عبيدة كما يلي:

''طال الأبد على لبد'' يعنون آخر نسور لقمان بن عاد، وكان قد عَمرَّ عُمْرَ سبعة أنسر، وكان يأخذ فرخ النسر فيجعله في جوبة في الجبل الذي هو في أصله فيعيش الفرخ خمسمائة سنة أو أقل أو أكثر، فإذا مات أخذ آخر مكانه، حتى هلكت كلها إلا السابع أخذه فوضعه في ذلك الموضع وسماه لبداً، وكان أطولها عمراً، فضربت العرب به المثل فقالوا: ''طال الأبد على لبد.''[43]

وثمة رواية أخرى لأسطورة لقمان تضيف منعطفاً اشتقاقيًّا في نهاية القصة:

... فلما لم يبقَ غير السابع قال ابن أخ له: يا عم ما بقي من عمرك إلا عمر هذا. فقال لقمان: هذا لبد. ولبد بلسانهم الدهر. فلما انقضى عمر لبد رآه لقمان واقعاً فناداه: انهض لبد. فذهب لينهض فلم يستطع، فسقط ومات، ومات لقمان معه. فضرب به المثل فقيل: ''طالَ الأبدُ على لُبَد '' و''أتى أبَدٌ على لُبَد.''[44]

وكما أن المثل يختصر أسطورة سردية في شكل مكثف قابل للتذكر، كذلك قصيدة النابغة. ونفس الطريقة للتذكر والوسيلة البلاغية في اللعبة الصوتية أو التورية بين الكلمتين ''أبد'' و''لبد''، كما نجد في كل من المثل وقصيدة النابغة شيئاً من المفارقة الساخرة من حيث كون الكلمتين مترادفين وضدين في الوقت نفسه. ومن خلال وضع الكلمتين في عجز البيت ١ والبيت ٦ فإن المتلقي يستدعي إلى ذهنه كلاً من المثل والقصة السردية على السواء، وقد أوحى بهما النابغة، بهذه الطريقة، إلى ذهن المتلقي كي يعرض عليه تجربته الخاصة للفقدان.[45]

من المهم في السياق الراهن أن نتبيَّن دور القصيدة في نقل أساطير الجاهلية وحكاياتها الخرافية إلى العصر الإسلامي. إن الشكل والوظيفة في الشعر الشفوي هما

اللذان يجعلان النص الشعري أكثر ثباتاً من أشكال النثر القصصي. وكما سنرى أدناه، أود أن أقترح أن ورود الأساطير والخرافات في إشارات مكثفة غير قصصية في الشعر الجاهلي تقوم، على العكس من شيوع اتهام هذا الشعر بفشله أو عدم كفاءته من المنظور السردي، بضمان حفظ تلك الأساطير والخرافات ونقلها إلى الحقبة الإسلامية. فقصيدة النابغة لا تسعى إلى إعادة حكاية أسطورة لقمان ونسوره السبعة، وإنما الشاعر يستدعي المغزى الجوهري أو الأخلاقي للقصة في شكل مكثف للغاية-تماماً كما يفعل المثل. فمن ناحية، يصبح هذا الشكل المكثف اللا سردي مثل ''خُطّاف'' على حد تعبير كاروثرس،[٦٠] تُعَلّق عليه القصة كلها. وفي الوقت نفسه، إذا ضاعت القصة أو اضطرب نصها بحكم أن نصها النثري أقل ثباتاً من الشعر، فإن حفظ مغزاها ونشره يظل مؤكّداً من خلال الشعر. وكما أن الأطلال الدارسة يمكن أن تبعث ذكريات كاملة لتجربة الشاعر الماضية، فإن الإلماح الشعري إلى أسطورة لقمان من خلال اسم ''لبد'' يقدح زند ذاكرة المتلقي ويجعله يستحضر تفاصيل القصة. إن كلاً من الأطلال و''لبد'' يؤديان في القصيدة دور ''التذكار'' الذي يحثُّ الذاكرة ويحفظها في الوقت نفسه.

من الواضح في البيت ٧ انتقال الشاعر إلى الرحيل، حيث يخاطب الشاعر نفسه آمراً إياها بأن تتجاوز ما تراه ''من تغير الدار، وما أحدث فيها الدهر، إذ أيقنت أنه لا رجعة له'' [كما في الشرح]:

٧. فَعَدِّ عَمّا تَرى إذ لا إرتِجاعَ لَهُ ... وَانمِ القُتودَ عَلى عَيرانَةٍ أُجُدِ

وهكذا يقوم فعل الأمر ''عَدِّ'' على المستوى الدلالي والصوتي والعرفي بإعلان نهاية النسيب وبداية الرحيل ويلقي بنا فجأة وبحدة ومباغتة إلى وضع نفسي جديد ومختلف في الحالة الشعورية والنغمة الشعرية إذ ينطوي على فعل درامي للإرادة والرغبة في التغير. ولا يقتصر دور هذا الفعل ''عَدِّ'' وما يقوم مقامه في القصيدة العربية من عبارات أو صيغ أخرى، ''دع ذا'' و''دع عنك،'' على مجرد كونها علامة على انتهاء جزء من القصيدة وبداية جزء آخر، أي ما يطلق عليه ''التخلص،''[٤٧] كما لا يقتصر دورها حتى على كونها علامة على تغير في الحالة الشعورية والنغمة الشعرية من النسيب إلى الرحيل. بل إننا ينبغي أن نؤكد فعل الإرادة الذي تعبر عنه هذه العبارات بكثافة شديدة ونؤكد مركزية هذا الفعل للإرادة في الدراما النفسية التي تحدث داخل شكل القصيدة الكامل. إن هذه العبارات تمسك باللحظة الجوهرية والحاسمة لرباطة الجأش وصدق العزم—ولنلاحظ هنا أن المعنى الاشتقاقي للجذر ''ع-د-و'' و''و-د-ع'' ينطوي على معاني العبور والانصراف عن الشيء والقطع وهو ما يتفق مع وظيفته في القصيدة.

تتضح الأهمية الجوهرية لتلك اللحظة من الإرادة والصدق في العزيمة بالنسبة إلى المسار الشعوري والبنية الكلية للقصيدة إن تأملنا تلك التنويعات الشكلية للقصيدة التي لا نرى فعل الإرادة هذا فيها: ففي الغزل -وهو شكل غنائي قصير ووحيد الغرض- لا تتجاوز الحالة الشعورية جو النسيب؛ كما أن القصائد الطويلة لشاعر أموي، يعد من عشاق العرب، هو ذو الرمة، نادراً ما تتجاوز الجو الحنيني للنسيب، والذي يجيد تصويره بامتياز، على الرغم من اشتمالها على جزء الرحيل. وهكذا فإن عدم وجود فعل الإرادة هذا يعني عدم الرغبة في التغلب على الحزن، وفشل الإرادة في استعادة رباطة جأشها والمضي في سبيلها، والتغلب على ما يواجهها من صعاب. إن أهمية هذه اللحظة النفسية بالنسبة إلى المسار الشكلي والبنيوي للقصيدة قد تشرح لنا القصائد الثنائية البنية الخالية من الرحيل في العصر العباسي سوى ''بقية رحيل'' غالباً ما ترد في بيت واحد، حيث نجد العبارة نفسها، ''فدع.'' وهكذا، فإنه حتى عندما يحذف الرحيل، فإن اللحظة الحاسمة من التحول النفسي غالباً ما يُحافَظ عليها. ومما هو جوهري كذلك بالنسبة إلى هذه اللحظة من رباطة الجأش وإرادة العبور لحظةُ الإدراك بأن الماضي يمكن تَذَكُّره وليس استعادته. فالزمن الإنساني يمضي قُدُماً بصورة حتمية؛ وهو ليس دائريًّا.

الرحيل: الأبيات ٧-٢٠. إذا كان النسيب يجمع بين الركود، ''وقفت فيها'' (البيت ٢)، وبين الحركة النفسية نحو الماضي التي تكوِّن إحساساً بحركة مقيدة، بإعاقة أو حتى بنكوص، فإن الرحيل يطرح من بدايته تحولاً دراميًّا نحو النشاط الحيوي، والانطلاق. ويتضح التغير في النغمة والحالة الشعورية بين هذين القسمين الشكليين في القصيدة عندما نقارن بين الفراق القبلي الحزين الذي يتذكره الشاعر في البيت ٦، ''وأمسى أهلها احتملوا،'' وهو الفراق الذي يعبر عن عملية من الإقفار والخراب، وبين الرحيل المفعم بالقوة والزخم الذي يوصف به الامتطاء والسير في البادية وهو ما تفيده الأبيات ٧-٩. والشاعر ينجز هذا التأثير أولاً من خلال تغير الأفعال من صيغة الماضي [: في البيت ٦ (أمست، وأمسى، احتملوا، أخنى عليها، أخنى على)] إلى صيغة الأمر [: في البيت ٧ (فعدِّ، وانمِ)]-فلم يعد الشاعر ضحية لا حول له، بل نراه يستجمع قواه النفسية، بما أن فعلي الأمر هذين موجهين منه إليه. ومن ثم يشبه الشاعر راحلته، الناقة، أولاً بالحمار الوحشي، وهو التجسيد التقليدي للقوة التي لا تفتر، ثم يشبهها في صوت اصطكاك أسنانها بصريف بكرة بئر وقد جرى حبلها فيها محدثاً صوتاً متواصلاً. وأخيراً في البيت ٩، يقدم الشاعر ما سوف ينبني عليه الرحيل، وهو عبارة عن تشبيه

تمثيلي رمزي ممتد يشبه فيه ناقته بثور وحشي فاجأته عاصفة باردة ممطرة ليلاً ثم هاجمته كلاب صياد.

لقد كشف ياروسلاف ستيتكيفيتش، في عمله عن الصيد في الشعر الجاهلي، عن وظيفة مشهد الصيد التمثيلي الممتد ومعناه عندما يرد في جزء الرحيل، وخصوصاً في مقابل معناه عندما يرد في الجزء الثالث والنهائي للقصيدة. وكان الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) قد لاحظ في كتاب **الحيوان** أنه

> من عادة الشعراء إذا كان الشعرُ مَرثيةً أو موعظةً، أن تكون الكلابُ التي تقتلُ بقرَ الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال كأنّ ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلابُ هي المقتولة، ليس على أنَّ ذلك حكاية عن قصّة بعينها، ولكنَّ الثِّيران ربَّما جرحت الكلاب وربَّما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنَّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة.[٤٨]

ويذهب ي. ستيتكيفيتش إلى أن الفريسة هي الشخصية الأساسية—أي الشخصية التي يستجيب لها المتلقي.[٤٩] وكذلك قد لاحظت، في مقام آخر، أن التشبيهات الممتدة للحيوان في الرحيل ليست على الإطلاق ''استطرادات'' كما قد زعم باحثون سابقون، وإنما هي تكرارات موجزة للرسالة والبنية الجوهرية للقصيدة، تقوم في القصيدة الجاهلية مثل التي بين أيدينا بوظيفة التمثيل الرمزي للدراما النفسية الخاصة بالشاعر نفسه.[٥٠]

وهكذا فإن الدراما المقدمة إلينا في الأبيات ٩–١٩ دراما في شكل ''صراع،'' حيث نرى الثور الوحشي أولاً وقد أزعجته السحابة الممطرة ليلاً، ببَرْدِها الشديد من نوء الجوزاء والذي يتساقط عليه بَرَداً جامداً وفي ظلام الليل كذلك. وفي البداية لم يرد الثور على ذلك إلا بالوقوف حذراً وممتلئاً بالخوف من جراء البرد والليلة الممطرة، خشية أن يسقط في مكانه أو يغلبه النوم، فتنتهز كلاب الصائد الفرصة وتهاجمه (الأبيات ١٠–١٢). وما إن يطلق الصائد بالفعل كلابه عليه، فإن الثور المرتاع من صوت الصائد سرعان ما يبادر إلى الدخول في الصراع فيرفس الكلاب بقوائمه (البيت ١٣) ويطعن الكلاب بقرنه طعنات بالغة (البيت ١٥). ويلي ذلك وصف مفصل لضحاياه، حيث ظل أحد الكلاب متعلقاً بأعلى القرن الذي طعنه به الثور ماضغاً أعلاه بلونه الحالك (البيت ١٧)، وأخيراً، تتراجع بقية الكلاب لِمَا رأتْ من موت بعضها (البيتان ١٨–١٩)، منسحبةً ليكون الثور هو الذي انتصر. إن هذا الأداء الشعري للصراع والانتصار على الحظ العاثر لهو النقطة الحاسمة في تشبيه الثور الوحشي والذي يصف قوة احتمال الناقة وشدة عزمها، بل إنه، بصفة أكثر جوهرية، فعل إرادة الشاعر الذي عبَّر عنه بدايةً من خلال فعل الأمر ''عَدِّ'' في البيت ٧. وهكذا نرى أن الانتقال أو العبور –المجسد في الرحيل

من خلال وصف الشاعر ناقته ورحلتها الشاقة في عبور البادية– يعبِّر فوق كل شيء آخر عن الانتقال النفسي من الموقف السلبي إلى الموقف الإيجابي، من موقف المغلوب إلى موقف الغالب، وهو موقف ينجزه قبل أي شيء آخر فعلُ الإرادة.

عندما يعلن الشاعر في بيت التخلص:

٢٠. فَتِلكَ تُبلِغُني النُعمانَ إِنَّ لَهُ فَضلاً عَلى الناسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

فعلينا أن نفهم أن ما يقصده الشاعر في وصف الناقة هو عزمه وحزمه. إن الوصول إلى بلاط المدوح يمثل إشارة بنيوية، تنبهنا إلى أننا قد وصلنا الآن إلى المديح في قصيدة المدح.

المديح: الأبيات ٢٠-٤٩. إذا سلَّمنا بأن مصطلح ''المديح'' ليس إلا مصطلحاً وصفيًّا مناسباً وتصنيفيًّا عامًّا يندرج تحته الجزء الأخير من قصيدة المدح، اتضح على الفور من خلال مناقشتنا أن ما يسمَّى ''المدح'' لا يقتصر على مدح لولي النعمة، وإنما هو عبارة عن طقس أدبي وبلاطي معقَّد يشتمل على التوسل والتفاوض، القسم والغفران، الولاء والاعتراف بالشرعية، وفي هذه القصيدة بصفة خاصة، الاعتذار. ومهما تكن هذه الوظائف التي يؤديه ''المديح'' متعددة إلا أننا يجب أن نعترف بأن الشاعر يعبر عن هذه الوظائف في شكل ظاهر من شعر المدح. ولهذا فعلينا أن نحاول أن نقرِّر وظيفة المدح وعلاقته بالوظائف الأخرى التي تؤديها قصيدة المدح.

لقد أُنجِزَتْ كثيرٌ من البحوث في مجال الدراسات الهومرية والكلاسيكية على شعائر التوسل أو مراسم التوسل. ويعد عمل كيفن كروتي Kevin Crotty من أحدث البحوث في هذا المجال وهو يشمل عدداً من الملاحظات ذات علاقة وطيدة بالبحث الراهن على وجه خاص. ومن بينها إدراكه بأن التوسل شكل من أشكال المراسم والمدح، وفي تقديري أنه كذلك شكل من أشكال الشعائر؛ وعلاوة على هذا، يضيف كروتي، ''إنه [التوسل] مدح من المنظور المميز والمزعج للمغلوب [المتوسِّل].''[٥١] وإلى حد بعيد، بما أن المجد (باليونانية، *kleos*) في الارستقراطية المحاربة يُعَدُّ سلعة معنوية، فإن مراسم التوسل، والتي تشمل مدح المناقب (أو الفضائل)، تُعَدُّ بمثابة تبادل تجاري؛ أي من المكن أن نعدها، في ضوء تطبيقي لنظريات ماوس، طقساً من طقوس التبادل.[٥٢] إن تحقير المتوسل لذاته يضفي على المتوسل إليه معنى ممتعاً من معاني السلطان، ذلك لأن التوسل فعل من أفعال الاعتراف بسلطان المتوسل إليه ويشكل ''الجانب الممتع من الإحساس بالشفقة'' الذي يثيره المتوسل في المتوسل إليه.[٥٣] ويقرر كروتي، مقتبساً من أجاثا ثورنتون Agathe Thornton، أن التوسل ''شعيرة تُقَيِّدُ أخلاقيًّا المتوسل إليه–

حتى يقوم بما يسأل أن يقوم به، وتأتي بالعقاب من رفض التنفيذ.[٥٤] وفي رأيي، فإن تحقير الذات وإثارة الشفقة اللذين يعدان أمرين جوهريين لمراسم أو شعائر التوسل يسهمان في فهمنا للأدوار البنيوية والموضوعاتية الأساسية التي يقوم كل من النسيب والرحيل في تلك الوظائف، من قبيل التوسل والتفاوض، والتي تتحقق في المديح. وثمة باحث كلاسيكي آخر، هو سيمون جولدهيل Simon Goldhill ، يركز تركيزاً أكبر على فعل التوسل أو مؤسسة التوسل

> بوصفها شعيرة اجتماعية تعين حدود القوة. إن المتوسل يعترف من خلال فعل التوسل بقوة المتوسل إليه ويحاول من موقع الضعف أن يمنع ذا القوة من استخدام سلطته أو أن يوجهه في اتجاه خاص. ففي ميدان الحرب، يعد التوسل مسألة حياة أو موت حيث يسعى المهزوم إلى السيطرة على القوة المطلقة للمنتصر على القتل. [...] إن التوسل التماس لتقييد استخدام القوة، وهو التماس لعلاقة تبادل من أجل تحديد علاقة الهيمنة. [...] إن التفاعل بين مطالب مؤسسة [التوسل] وقبول المؤسسة من قبل ذي القوة عبارة عن حالة قلقة من التحكم في السلطة والصراع حولها.[٥٥]

في ضوء ما لدينا عن النابغة ومأزقه مع المتجردة، حسب الأخبار المصاحبة للقصيدة، وفي ضوء الأدلة الداخلية من النص الشعري نفسه، من الواضح أن "اعتذار" الشاعر هو فوق كل شيء شكل من أشكال التوسل. وفي الحقيقة، بما أن كل قصيدة مدح جزء من شعيرة تبادل أو تفاوض يطلب فيها الشاعر بشكل معلن أو ضمني داخل القصيدة الحصول على جائزة، فإذن تؤسس كل قصيدة للمدح، بدرجة ما، قصيدة للتوسل[٥٦] ويمكننا أن نستنتج من هذا، إذن أن المدح الذي يلعب دوراً بارزاً في قصيدة المدح العربية، وبالتالي في التقليد الشعري العربي الكلاسيكي على إطلاقه، لا يقدّم إطراءً بلا مسوغ ولا مداهنة خسيسة، وإنما هو يؤدي شعيرة واضحة وضرورية ووظيفة مراسمية. وسنحاول أن نثبت، خلال الدراسة الراهنة، أن المدح يؤدي، أو يمكن أن يؤدي، عدداً من الوظائف من هذا القبيل.

أما في قصيدة النابغة الاعتذارية فإن ما يحتل الصدارة في هذا السياق هو وظيفة القصيدة بوصفها شعيرة للخضوع وتحقيراً للذات مما يكوّن جزءاً من طقس التوسل. فالشاعر يقدّم نفسه بلا حول ولا قوة، ويقدّم الملك حائزاً لكل القوة والنفوذ والسلطان. وهكذا فإن القصيدة في مستوى أول تقوم بوظيفة التعبير عن علاقة القوة هذه: أي اعتراف الشاعر بقوة الملك وخضوعه هو لهذه القوة في الوقت نفسه. وبطبيعة الحال، بما أن هدف هذه القصيدة هو السعي وراء غفران الملك أو عفوه فهي بالضرورة تستلزم الاعتراف بسلطة الملك المعنوية. وفي الوقت نفسه، تسعى القصيدة إلى أن تكون مقنعة في تحقيق هدفها.

ومن هذه الناحية تصبح ''مؤسسة التوسل'' المتجسدة أو الممارسة في عرض القصيدة شكلاً من أشكال التفاوض. إن ملاحظة جولدهيل، المقتبسة أعلاه، ومفادها ''أن التوسل التماس لتقييد استخدام القوة، وهو التماس لعلاقة تبادل من أجل تحديد علاقة الهيمنة'' ذات أهمية خاصة هنا. ذلك أن التبادل المتضمَّن في هذه الحالة هو، بدايةً، مبادلة الخضوع بالعفو. إن تحقير الذات الشعائري أو المراسمي من قبل الشاعر–المتوسِّل والتعظيم المفرط لذات الحاكم–الممدوح يعتبر تمثيلاً ماديًّا أو تجسيداً حيًّا لقوة الحاكم، إذا جاز التعبير. ولما كان النفوذ والقوة والسلطان والشرعية مفاهيم أو تجريدات، فإنها تتطلب عرضاً مستمراً أو تأكيداً مستمراً؛ بمعنى أنها لا وجود لها إلا عندما يعبَّر عنها في القصيدة. وهذه هي الوظيفة المتميزة للاحتفال البلاطي–إنه عرض مادي أو تجسيد لسلطة الحاكم وشرعيته؛ والقصيدة نفسها هي البيان القولي لهذه السلطة وهذه الشرعية.

إن الفضائل التي يمدح بها الممدوح هي تلك التي تعتبرها الأمة–أي الحاكم ورعيته–الفضائل اللازمة لأي حاكم ذي سلطة وشرعية: وخصوصاً، في التقليد العربي، القوة والعدل والكرم. ولكن الشاعر، في عرضه القصيدة في شكل توسل مراسيمي، لا يقتصر على مجرد وصف فضائل الممدوح، وإنما تقدم القصيدة تحدياً له، حتى لتصبح بمثابة فخ منصوب. وفي هذا تكمن قوة الشاعر–المتوسل. ففي قصيدة النابغة، على سبيل المثال، يمدح الشاعر الملك لعدله وكرمه وهيبته وقوته؛ لكن القصيدة في الوقت نفسه تتحدَّى الملك بأن يثبت أو يؤكد هذا المدح من خلال فعل فوري يشهد عليه كل الحضور برهاناً على سلطته وشرعيته—أي جدارته بالملك. إننا نستطيع أن نختزل القصيدة إلى أبسط شكل من أشكال المراسيم الاحتفالية: فالشاعر يقف بين يدي الملك وينشده قصيدة يمدحه فيها لكرمه ويطلب مكافأة. أما الملك فلا يستطيع أن يرفض طلب الشاعر لأنه إذا فعل يكون قد نفى عن نفسه ما مدحه به الشاعر من كرم، وبهذا يضعف الملك من سلطته المعنوية بوصفه حاكماً شرعيًّا. ولكي يبرر شرعيته، أي لكي يؤكد صحة تمتعه بالفضائل المعلنة له في مدح الشاعر، لا بدَّ له من أن يستجيب لطلب الشاعر و يلبي رغبته. وفي القصيدة الراهنة الأكثر تعقيداً من هذا، يتحدى الشاعر الملك بأن يثبت عدله وكرمه وهيبته وقوته من خلال العفو عنه أو غفران ذنبه.

إن جانباً آخر من جوانب قصيدة المدح مرةً أخرى هو موضوع لقي اهتماماً بحثيًّا كبيراً في مجال الدراسات الكلاسيكية اليونانية، وخصوصاً الهومرية والبندارية، وهو مفهوم السمعة، أو الشهرة الخالدة *kleos*.[٥٧] ومن منظور التقليد العربي، والذي يعترف بالقدر نفسه بهذا المبدأ، علينا أن ندرك أن العطية التي يقدمها الشاعر إلى الملك في شكل

القصيدة هي ذات شهرة خالدة وأنها، علاوة على ذلك، ''سلعة'' نفيسة مشتهاة من أجلها سيدفع الممدوح أغلى ثمن.

لنتحول الآن إلى النص الشعري نفسه بتركيز أكثر. يُسْلِم البيت ٢٠،

٢٠. فَتِلكَ تُبلِغُني النُعمانَ إنَّ لَهُ — فَضلاً عَلى الناسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

إلى الهدف من الرحيل: الوصول إلى بلاط الممدوح وإلى المديح في القصيدة. لقد كشفت القصيدة في النسيب عن تذلل الشاعر–من حيث الفشل في البقاء مع المحبوبة وخسارتها وجو الأسى––وفي الرحيل عن استعادته رباطة جأشه وصدق عزمه– من حيث الشجاعة والمثابرة. ومع ذلك فإن فعل الإرادة في الرحيل هو في الوقت نفسه فعل من أفعال الثقة أو الإيمان بكرم الممدوح. ونحن بوصولنا إلى هذا البيت من القصيدة نكون قد وصلنا إلى النقطة التي يمكن فيها للممدوح أن يخيِّب ظن الشاعر بهذه الثقة أو يفي بها. والتحدي مطروح: فيزعم الشاعر أن الممدوح مشهود له بفضله على الناس دانيهم وقاصيهم. وتعبر مفردة 'فضل' بصفة خاصة عن سخاء فطري لدى النعمان، وهو سخاء جِدُّ شبيهٍ بفكرة ''النبالَةُ تَقْتَضِي'' ''noblesse oblige'' وبالمعنى اللاهوتي لمفهوم''النعمة الإلهية،'' ''grace'' أي ''الإحسان أو الفضل الذي يسبغه الله على الإنسان'' (معجم وبستر الدولي الثالث الجديد *Webster's Third New International Dictionary*). وهكذا تنقل إلينا مفردات البيت ٢٠ بدقة جديرة بالذكر الخضوع للممدوح والاعتراف بسلطته وتحديه بأن يثبت فضله من خلال الوفاء برجاء الشاعر منه. ومن الواضح أننا، إن اعتبرنا هذا البيت، مهما يكن فيه من إطراء للممدوح، مجرد مدح أو تملق ذليل فاتنا كثير مما تقوله القصيدة. وبالمثل إن اعتبرنا هذا المدح مجرد تصور معتاد للحاكم المثالي تجاهلنا الفعالية المعقدة للعلاقة المتبادلة بين الشاعر والممدوح.

في الأبيات التالية (٢١–٢٦):

٢١. وَلا أَرى فاعِلاً في الناسِ يُشبِهُهُ — وَلا أُحاشي مِنَ الأَقوامِ مِن أَحَدِ

٢٢. إِلّا سُلَيمانُ إِذ قالَ الإِلَهُ لَهُ — قُم في البَرِيَّةِ فَاِحدُدها عَنِ الفَنَدِ

٢٣. وَخَيِّسِ الجِنَّ إِنّي قَد أَذِنتُ لَهُم — يَبنونَ تَدمُرَ بِالصُفّاحِ وَالعَمَدِ

٢٤. فَمَن أَطاعَكَ فَاِنفَعهُ بِطاعَتِهِ — كَما أَطاعَكَ وَادلُلهُ عَلى الرَشَدِ

٢٥. وَمَن عَصاكَ فَعاقِبهُ مُعاقَبَةً — تَنهى الظَلومَ وَلا تَقعُد عَلى ضَمَدِ

٢٦. إلّـا لِمِثلِـكَ أو مَـن أنـتَ سـابِقَهُ سَبقَ الجَـوادَ إذا إستَولى عَلـى الأَمَـدِ

يزيد الشاعر من رهانه على الممدوح: فهو يرفع من شأن النعمان بزعمه أن لا أحد يفعل فعلاً كريماً يشبهه في فعله دون استثناء، فيما عدا سليمان الذي أمره الله أن ينظر في مصالح البرية ويجتهد في إرشادها. ويستدعي ذكر سليمان في الحال وبصورة مكثفة مجموعة من القصص والأساطير القديمة حتى يطابق بين سليمان وبين النعمان. فالمقارنة الضمنية هذه بين النعمان وسليمان ضمان للشرعية التي تشتمل على مكونات دينية وأسطورية معاً. إنها تثبت هوية أو ''مطابقة أسطورية، (mythic concordance)'' باصطلاح بول كونرتون،[٥٨] بين النعمان وسليمان—وذلك على شرط أن يسلك النعمان سلوكاً موافقاً للفضيلة السليمانية كما يعرضها النابغة في الأبيات ٢٢–٢٦، وموافقاً كذلك للكرم الفياض الموصوف في الأبيات ٢٨–٣١. في هذه الأبيات الأخيرة يقدم لنا الشاعر قائمة من التحف أو السلع المترفة الثمن التي تستخدم بوصفها ''تذكارات'' تمنح في مراسم تبادل الهدايا المتصلة بطبقة الفرسان الأرستقراطية الجاهلية، أي ما يقابل المصطلح الإغريقي *agalmata*،[٥٩] ومنها الإبل الكريمة التي ترعى في مراع خاصة بالملوك وعليها رحال جديدة خاصة من الحيرة، والجواري المنعمات في القصور والخيل الشديدة النشاط والسرعة. وقد ظلت هذه الهبات تُعَدُّ من أنفس الهدايا في الحقبة الإسلامية، ولما كانت تكوّن جزءاً من طقس التبادل بين الشاعر (القصيدة) والممدوح (الجائزة)، كانت القصيدة أيضاً تُعَدُّ منها.

يتكوّن هذا المقطع (الأبيات ٢١–٢٦) من ثلاث فضائل: الكرم والعدل والهدى، ويشملها مفهوم القوة الكونية أو الاختيار الإلهي. ومن المهم أن نستقصي كيف جمع الشاعر بين هوية سليمان وهوية النعمان وأن نلاحظ كيف أوجز الشاعر إيجازاً رائعاً المفهوم الجاهلي/الشرقي القديم عن الملك–الساحر الأسطوري أو الحاكم المثالي. ومن الوجهة البلاغية، فإن المطابقة بين النعمان وسليمان يتحقق من خلال ما يمكن أن نسميه تشبيهاً ممتدًا مبنيًا على صيغة: ''ما ... بأفعل من ...''. وأشهر شكل لهذه البنية في الشعر الجاهلي هي الصيغة الممثلة في هذه القصيدة فيما بعد، عندما يشبه الشاعر النعمان بنهر الفرات قائلاً: **فما الفرات ... يوماً بأجود منه ...** (الأبيات ٤٤–٤٧). وهنا لدينا شكل متفرع عن الصيغة نفسها: **''ولا أرى فاعلاً في الناس ... إلا سليمان ... إلا لمثلك ...''** (الأبيات ٢١–٢٧). إن نتيجة هذه البنية هي أن وصف سليمان في الأبيات ٢٢–٢٦، وصف للنعمان في الوقت نفسه، في حين أن وصف النعمان في الأبيات ٢٧–٣١،

ينطبق في الوقت نفسه على سليمان. وبصورة أكثر رهافة، يلعب اختيار الضمائر دوراً مشابهاً: فالنعمان مشار إليه من خلال ضمير الغائب ''هو'' (الأبيات ٢١، ٢٧–٣٠)؛ أي أن النابغة وهو ينشد هذه الأبيات حلَّ، عن طريق المطابقة الأسطورية، في إنشاد القصيدة بين يدي الملك، محلَّ المخاطِب (الله)؛ أما الملك النعمان فحلَّ محلَّ المخاطَب (سليمان). وهذه هي الحالة الموجودة على نحو خاص في الأبيات ٢٤–٢٦، والتي تسدي نصيحة وعظية عن الملكية. وفي عبارة أخرى، فإن سلسلة الأوامر التي يوجهها الله إلى سليمان تصبح موجهة من الشاعر إلى الملك النعمان: ''قُمْ ... فَاحْدُدْ ... خَيِّسْ ... فَانْفَعْ ... وَادْلُلْ ... عَاقِبْ ... لا تَقْعُدْ عَلَى ضَمَدٍ'' (الأبيات ٢٢–٢٥). إن الاختيار الإلهي للملك يتحقق، وإن كان على مستوى أكثر رهافة وعمقاً في الوقت نفسه، من خلال صوت الشاعر. ونجد أصداء لهذا المفهوم في التقليد العربي–الإسلامي لقصيدة المدح حيث يؤكد صوت الشاعر الاختيار الإلهي للخليفة بوصفه قائداً شرعيًّا للأمة الإسلامية. ومما له صلة وثيقة بمأزق النابغة هنا النصيحة الختامية في هذا المقطع (البيتان ٢٥–٢٦)، من أن الحاكم المثالي، سواء أكان سليمان أم النعمان، لا ينبغي أن يضمر ضغينة لمن كان أقل منه مكانة. وهذا عبارة عن الفضيلة العربية من ''الحِلم.'' وثمة جمع أو خلط آخر بين الشخصيتين ينتج فيما بعد في القصيدة عند فعل الأمر ''واحكم'' في بداية البيت ٣٢. فمن ناحية يفتتح البيت خطاب الشاعر المباشر للنعمان، وهو يرجِّع، من ناحية أخرى، صدى أوامر الله إلى سليمان في الأبيات ٢٣–٢٥.[٦٠]

مما أقصد إليه في هذه المناقشة، أن أكشف عن الفعالية البلاغية للأشكال اللا سردية. ويقرر ألبرت أرازي Albert Arazi، في تقييمه لقصائد النابغة، ''علاوة على ذلك، فإنه [النابغة] يبدو خالياً تماماً من الإحساس السردي؛ فهو غير قادر على أن يحكي قصة.''[٦١] وحاولت أن أبيِّنَ أن النابغة لم يقصد إعادة حكاية قصة سليمان والجن؛ وإنما يقصد أن يستدعيها كي تؤدي دوراً وظيفيًّا في شعيرة المصالحة. لذلك لم يكن مقياس تقسيم القصيدة التماسك السردي لحبكة القصة وإنما هو فعالية الشعيرة. وهنا فإن إثبات المطابقة الأسطورية بين سليمان والنعمان تتحقق من خلال وسائل بلاغية شعرية لا سردية. وعلاوة على هذا، يمكننا أن نرى في الأبيات ٢١–٣١ إعلاناً للولاء أو، بشكل أدق في ضوء إنشاد القصيدة في البلاط، عرضاً للولاء. فهذا هو تحدي الشاعر وعَرْضُه الأساسي: أي إن عامله الملك في ضوء نموذج سليمان الذي قدمه له، اعترف الشاعر بشرعية النعمان ''السليمانية'' وسلطانه. وإن رفض النعمان العرض، لم تتم الصفقة، وتراجع المدح، ويكون الملك قد أظهر، أو تمثَّل، عدم جدارته وعدم شرعيته

وانتفاء سلطانه. وفي عبارة أخرى، فإنّ رفضَ النعمان للقصيدة–أي رفض طلب الشاعر– بمثابة رفض تشبيه الشاعر له بسليمان أو تحديد المكانة من خلال نموذج الملك–الساحر في الشرق الأدنى القديم، ومن إنكار شرعيته هو. ويمكننا في هذا المقطع كذلك أن نميز كيف كانت سجلت القصيدة الأسطورة القديمة في هذا الشكل الموجز الذي يقوم من ثم بنقلها إلى العالم الإسلامي، حيث يعاد تكوينها تكويناً سرديًّا.[٦٢]

في الجزء التالي من القصيدة الأبيات ٣٢–٣٦، تستحضر أساطير العرب مرة أخرى، وكما لاحظنا أعلاه، فإن فعل الأمر ''واحكم'' الذي يفتتح هذا الجزء يرجِّع صدى الأوامر التي أمر بها الله سليمان في المقطع السابق، (الأبيات ٢٢–٢٥)، وتتخلص في زجره وحثه إلى التبصر والفطنة. وترد في المقطع قصة زرقاء اليمامة، أو قد تكون زرقاء أخرى، هي ''حكيمة'' بنت الخُسّ.[٦٣] والقصة المروية هنا قصة فلكلورية بشكل بارز تقوم على أساس لغز من الألغاز: إذا أخذت سرباً من الحمام (وفي بعض الروايات من القطا) وأضفت إليه نصفه، ثم أضفت حمامة أخرى، فأنت تحصل على مائة حمامة. فما كان عدد السرب الأصلي؟ ومن المحتمل أننا نستطيع أن نحل المسألة حلاً جبريًّا كالآتي:

$x + \frac{1}{2}x + 1 = 100$; solve for x (answer: x = 66).

وبالطبع فإن الشاعر يسير بطريقة غير مباشرة. ومهما يكن عرضه للغز مباشراً، إلا أن صلة القصة بالفعل ''احكم'' صلة مجازية، ذلك أن الشاعر يقصد بحدة حاسة الرؤية لدى الزرقاء التبصر الذهني والفطنة، مما يسمح لها أن ''ترى'' المستقبل، وليس أن تعد فقط سرباً من الحمام. أي أن ما يلمح إليه الشاعر في قصة قدرة الزرقاء على أن ترى ما يعجز قومها أن يروه، هو أن ذا الفطنة العالية يمكن أن يدرك ما يعجز عن إدراكه عموم الرجال. بالنسبة إلى الجملة الأخيرة من البيت ٣٣، فمعناها: ''تتبعه مثل الزجاجة، '' أي أن عينها صافية كصفاء الزجاجة، و''لم تكحل من الرمد، '' أي لم يصبها رمد فتكحل، ويحتمل أن يريد أنها كحلت بغير رمد، لزينة أو نحوه، '' حسب شرح الديون. وهذا يشير إلى أسطورة من قصص الأوائل الخاصة باستخدام كحل العيون، أي أسطورة زرقاء اليمامة. ويذهب الباحث العراقي محمود شكري الألوسي (ت ١٣٤٢/١٩٢٤) إلى أن من يشير إليها النابغة في هذه الأبيات هي زرقاء اليمامة، وليست بنت الخس،[٦٤] وهو يورد القصة على النحو التالي:

> قال الزمخشري في ''أبصر من الزرقاء'' من مستقصى الأمثال: هي من بنات لقمان بن عاد، ملكة اليمامة. واليمامة اسمها، فسميت البلدة باسمها. وهي إحدى الزرق الثلاث أعينها، والزباء، والبسوس. وكانت جديسية، وحين قتل جديس طسماً استجاش قبيلة

طسم حسان بن تبع إلى اليمامة، فلما صاروا من جو على مسيرة ثلاث ليال صعدت الأطم الذي يقال له: الكلب، فنظرت إليهم، وقد استتر كل بشجرة تلبيساً عليها، فارتجزت بقولها:

أقسم بالله لقد دب الشجر ... أو حمير قد أخذت شيئاً تجر

فكذبها قومها، فقالت: والله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً، أو يخصف نعلاً. فما تأهبوا حتى صبحهم الجيش. ولما ظفر بها حسان، قال: ما كان طعامك؟ فقالت: درمكة في كل يوم بمخ قال: فبم كنت تكتحلين؟ قالت: بالإثمد. وشق عينها فرأى عروقاً سوداً من الإثمد. وهي أول من اكتحل بالإثمد من العرب."[٦٥]

من خلال هذه المواربة الرهيفة يلمح الشاعر إلى حالته هو، حيث يأمل أن يحكم النعمان عليه بتبصر وفطنة مثل تبصر الزرقاء وفطنتها. ومرة أخرى، ثمة تحدٍ ضمني، لأن الشاعر وضع حيلة بلاغية في سعيه وراء حكم مستبصر—بمعنى أن مجرد حكم فحسب في صالح الشاعر سوف يعتبر تبصراً، ومن ثم تثبت تشبيه النعمان بالزرقاء وتتأكد عدالة الملك وحكمته، ومقدرته الأخلاقية والعقلية على الحكم.

تكوّن الأبيات ٣٧-٤٣ المحور الأدائي للقصيدة:

٣٧. فَلا لَعَمرُ الّذي مَسَّحتُ كَعبَتَهُ ... وَما هُريقَ عَلى الأَنصابِ مِن جَسَدِ

٣٨. وَالمُؤمِنِ العائِذاتِ الطَيرِ تَمسَحُها ... رُكبانُ مَكَّةَ بَينَ الغَيلِ وَالسَعَدِ

٣٩. ما قُلتُ مِن سَيِّئٍ مِمّا أُتيتَ بِهِ ... إِذاً فَلا رَفَعَت سَوطي إِلَيَّ يَدي

٤٠. إِلّا مَقالَةَ أَقوامٍ شَقيتُ بِها ... كانَت مَقالَتُهُم قَرعاً عَلى الكَبِدِ

٤١. أُنبِئتُ أَنَّ أَبا قابوسَ أَوعَدَني ... وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ

٤٢. مَهلاً فِداءٌ لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ

٤٣. لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإِن تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرِفَدِ

فبناء على ما توصلت إليه في عمل سابق، فإن تغيراً ملحوظًا في نمط الخطاب الشعري عادة ما يحدث في هذه النقطة من قصائد المدح.[٦٦] وذلك أن ثمة تغيراً من الخطاب الشعري ""الكثيف"" المعتاد أو المعتم المتخم على نحو خاص بمفردات من المعجم الشعري والعبارات المجازية، إلى خطاب شبه نثري على ما يبدو ""نحيل"" شفاف ومباشر (وإن لم يكن، من حيث البلاغة، بسيطاً). إن هذا الاختلاف الأسلوبي يميز

المحور الأدائي عن بقية القصيدة ويجعله واضحاً وقوياً ومباشراً. إن الأبيات ٣٧–٤٠ بمثابة قَسَم الشاعر حيث ينوي إثبات براءته. ولا يذكر النابغة الله بشكل مباشر، بل من خلال النعت والمواربة بطريقة يثبت بها مؤهلاته بوصفه مؤمناً قام بواجباته الدينية ومن ثم فهو جدير بحماية الله. وهكذا يورد النابغة اسم الله بوصفه رب الكعبة التي مسّح بأركانها، وبالأنصاب التي ذبح عليها قرابينه، ومن ثم يشير إلى الطير العائذات بالحرم، كما لو كان يطرح فكرة الالتزام المتبادل من قبل المعبود تجاه المؤمن، بوصف المعبود بأنه الحامي لتلك الطير العائذة بحرمه. إن الشاعر يقسم بأنه لم يقل تلك الأشياء السيئة التي وشي به إلى النعمان، حتى أثارت نقمته ووعيده.

وفي هذا الصدد نقطتان تلفتان الانتباه: الأولى، أن الشاعر لا يعتذر–أي لا يعترف بالذنب–أو لا يقدم اعتذاره عما اتهم به بشكل مباشر؛ وإنما الطقس الشعري للاعتذار يتكوَّن، كما يبدو، من إنكار الاتهامات والقسم على ذلك. وإنه لمن الصعب أن نفهم ذلك. فالأخبار المصاحبة لهذه القصيدة، (وثمة أمثلة أخرى، انظر مثلاً قصيدة كعب بن زهير في مدح الرسول)، تنطوي على إثم صارخ ارتكبه الشاعر. وهكذا، كما يبدو، فإن إنكار الشاعر ما اتهم به من إثم وزعمه بأن هذه الاتهامات ليست إلا وشاية الوشاة، على الأقل في التقليد الكلاسيكي العربي، لم يصدق–بصرف النظر عن تقديرنا لتاريخية هذه الأخبار. والطريقة الوحيدة التي يمكننا بها أن نشرح هذا هي إدراكنا بأن القصيدة شعيرة أدائية ولذلك فإن لا تُعْنَى بالحقيقة (التاريخية) وإنما بالفعالية والإنجاز. وهكذا فإن تكذيب الشاعر لاتهامات الوشاة ليس من قبيل الكذب من جانبه وإنما هو بمثابة شعيرة إنكار الإثم نفسه. وبهذا الفهم وحسب للأبيات ٣٧–٤٠ يمكن أن نفهم الأبيات التالية لها (٤١–٤٣)، بما فيها من الاسترحام والاستعفاء. والنقطة الأخرى، أن الشاعر لا يحدد في نص القصيدة طبيعة الإثم الذي اتهم به، سوى أنه كان ذا طبيعة كلامية، ''ما قلت من سيِّئ،'' (البيت ٣٩).[٦٧] إن لعدم تحديد إثم معين عدة وظائف. أولاً، فهو يجنِّب الشاعر الشعور بالخجل والحرج، ناهيك عن الخطر، إزاء تذكير الملك بانتهاك أحد رعاياه لحرمته؛ وثانياً، فهو يحيل الإثم إلى لا وجود نصي، أي النسيان. ثم إننا إنْ تعاملنا مع كلمات قيلت في حق الملك، فإن حذفها من النص الشعري (الخالد) عبارة عن محوها. ومهما كانت طبيعة الإثم/الجريمة–قولاً أم فعلاً– فلم يكن إنكارها أو عدم ذكرها ذكراً مباشراً، إلا شطبها من سجل الشاعر، إذا جاز التعبير. وفي هذا السياق، فإن قسم الشاعر يعتبر اختباراً للإخلاص أكثر منه إخباراً بالحقيقة. وأخيراً، وبمعنى واسع، فإن إثماً من هذا القبيل في حق الملك يمكن أن يفسَّر بوصفه علامة على ضعفه أو نقصاً في

سلطانه ولهذا فإن ذكره في القصيدة أمر مستغرب بالنسبة إلى غرض إنشادها وما فيها من مديح للملك في البلاط.

الأبيات التالية (٤١–٤٣)،

٤١. أُنبِئتُ أنَّ أبا قابوسَ أوعَدَني ... وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ

٤٢. مَهلاً فِداءٌ لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ

٤٣. لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإِن تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرِفَدِ

بمثابة إذلال الشاعر نفسه وإعلانه الولاء للملك. ففي البيت ٤١ يخبرنا الشاعر بمعرفته بغضب الملك عليه من خلال جملة تعد صيغة طقوسية: ''أنبئت أن أبا قابوس أوعدني.''[٦٨] إن خوف الشاعر أمام قوة النعمان وغضبه يستحضر من خلال تشبيه غضب الملك بزئير الأسد؛ ومن ثم يلتمس الشاعر الرحمة، ومن خلال صيغة عربية تقليدية أخرى في هذا السياق، ''فداء لك،'' يقسم على صدق ولائه. وإذا كانت جريمة الشاعر ضد الملك هي إنكاره أو استخفافه بالهيبة والسلطة الملكية، فإن هذا المقطع بمثابة اعترافه العلني بهذه الهيبة والسلطة وخضوعه لها.

من المهم ألا ننسى كذلك أن إنشاد مثل هذه القصيدة كان جزءاً لا يتجزأ من مراسيم البلاط. ذلك أنه لا بد لهذه المراسيم لكي يظهر الحاكم نفوذه وسلطته. وإذلال الشاعر لنفسه وإعلانه الولاء والتماسه الرحمة عبارة عن مظاهر ملموسة لهيبة الحاكم وسلطته، فهما (أي الهيبة والسلطة) من قبيل المفاهيم غير الملموسة، ومن ثم تظل في حاجة مستمرة إلى الإظهار والتبيان. وفوق كل شيء، علينا أن ندرك أن الرحمة ليست إلا سمة مميزة للقوة. وقد نفهم ذلك من خلال المفاهيم العربية للجزاء والانتقام والثأر. ونرى ثمة أن المبدأ ينطبق فقط على النظراء الأكفاء. فمثلاً من أخذ بالثأر من قبيلة ضعيفة فقد ماء وجهه. وعندما ننظر إلى المسألة في ضوء هذا المبدأ، فإن الرحمة–أي تضييع فرصة رد الأذى بمثله عن طيب خاطر–ينطوي على إذلال المعفو عنه، والحط من مكانته وفي الوقت نفسه الإعلاء من مكانة الطرف الذي عفا. وفي عبارة أخرى، فإن الشاعر، من خلال إذلال النفس والتماس الرحمة، يمهِّد السبيل للحاكم كي يمارس قوته ويظهر سلطته وفضله. ومفهوم الرحمة هذا يمكننا أن نقف أكثر على مغزى اسمين من الأسماء الحسنى–الرحمن الرحيم–بوصفهما عبارة عن العظمة والقوة المتعالية. ومن المؤكد أن استرحام الشاعر للملك في القصيدة الراهنة–''مهلاً'' (البيت ٤٢)، أي ''تثبت في أمري ولا تعجل عليّ'' غضباً، و''لا تقذفني بركن لا كفاء له'' (البيت ٤٣)– تؤكد وتظهر

قوة الحاكم وعظمته. وفي هذا السياق كتب عزيز العظمة عن الخليفة الأموي: ''يقال إن معاوية قد استشهد بقول آخر ملوك بني لخم، النعمان بن المنذر (ت حوالي ٦٠٢)، في أن أفعال العقاب والرحمة من قبل الملوك هي في جوهرها مظاهر للقوة والقدرة.''[٦٩]

في مقطع المديح الأخير (الأبيات ٤٤–٤٧) يرتد النابغة من اللغة ''النثرية'' الأدائية للمحور الاحتفالي في القصيدة إلى التعبير الشعري الرفيع كي يقدم لنا أكثر مقاطعه الشعرية شهرة وتقليداً حيث يصف النعمان بأنه أجود من نهر الفرات.[٧٠] والبنية البلاغية هنا بنية تقليدية للتشبيه الممتد في الشعر الجاهلي: ''فما [الفرات] ... [وصف أو أوصاف متعددة]. ... بأفعل [أجود] ... منه.'' وتشبيه الشاعر الممدوح بالفرات، بالرغم من شيوعه في قصيدة المدح العربية الكلاسيكية، تشبيه يتميز هنا بالقوة والرهافة. ففي وصف الفرات نفسه يركز الشاعر على قوته الهائلة والمدمرة وفيضانه الذي يطيح بما فيه من أمواج بالأشجار على شاطئيه كما يخشاه من يركبه من الملاحين الغرق لشدة جَرْيه وقوة سَيْله (الأبيات ٤٤–٤٧)، ومع ذلك فعندما يكمل الشاعر التشبيه (البيت ٤٧) فإن ثمة تحولاً غير متوقع: ذلك أن وصف الفرات قادنا إلى أن نفترض أن أساس المقارنة هو القوة المخيفة؛ ولكن، بدلاً من ذلك، فإن الكرم هو وجه الشبه. وهذا التحول يمكن في البداية أن يربكنا، لكن له تأثيرين. الأول هو التأكيد البلاغي الذي ينتج عن عدم التوقع. والآخر، وهو الأكثر أهمية، هو الكمال المفهومي من أن التشبيه ينجز بتلك الوسيلة. بالتأكيد إن صورة النهر الذي تفيض مياهه من كثرة الأمطار في الشعر العربي، كما في تقاليد شعرية أخرى، تعبر عن الخصوبة والوفرة والحياة المعطاءة في الوقت الذي تعبر أيضاً عن القوة والتدمير. وقد استطاع النابغة، من خلال ''النهاية المفاجئة'' للتشبيه، أن يعبر عن أعلى درجة من المديح: الكرم والقوة. فما هو غير شرعي أو غير فعال، في مفهوم الملكية في الشرق الأدنى القديم، أن يحوز الملك على إحدى الصفتين دون الأخرى. إن القوة من دون الكرم طغيان واستبداد، مجرد ''قوة عمياء''؛ أما الكرم بدون قوة فهو تدمير أحمق للذات يؤدي إلى الفقر والعقم. وأخيراً، استطاع النابغة، من خلال هذا التحول، أن ينتقل من مدح قوة الملك إلى مناشدة كرمه.

في البيتين الختاميين (٤٨–٤٩) يخطو الشاعر، في إشارة فوق شعرية، خارج القصيدة، إذا جاز التعبير، كي يعطي كلمته الأخيرة: ''هذا الثناء،'' وكأنه يقول: ''ليت ثنائي يؤتي ثمرته!'' في الوقت نفسه، بالطبع، يضع الملك في موضع حرج إذ يجعله ندًّا له في مبارزة تحدٍّ، وذلك أن الاعتذار العلني، كما قد لاحظنا أعلاه بخصوص قصيدة التوسل، هو كذلك شكل من أشكال الأحبولة أو الشَّرَك. أولاً، أتاح الشاعر

للحاكم الفرصة كي يظهر رحمته (أي قوته)؛ وإذا لم ينتهز هذه الفرصة، فسوف يظهر أمام رعاياه-على العكس من ذلك- جهله وبطشه. وفوق ذلك، يلحُّ الشاعر الماكر/البارع إلحاحاً أكثر من اللازم على أنه حتى بعد هذه المقاطع الشعرية الطويلة التي تطري بإفراط كرم الملك وسخاءه (الأبيات ٢٧-٣٠) وتشبيه الفرات المتد الذي يصل إلى ذروته في البيت ٤٧ حيث جود النعمان يفوق عطاء النهر، فإن الشاعر لم يشر إلى أية جائزة لنفسه--فكل ما يبتغيه، كما يزعم، هو عفو الملك عنه. فعلى الملك أن يختار: إما أن يغفر للشاعر ذنبه ويكافئه على مديحه، وبالتالي يؤكد حقيقة مديح الشاعر إياه؛ وإما يمسك عن الشاعر عطاءه ويظهر نفسه أمام الناس حاكماً بخيلاً، غير مستحق ذلك المديح العالي الذي أسبغه الشاعر عليه. وفي عبارة أخرى، إن لم تثمر القصيدة المكافأة، فإن الحاكم هو الآخر ''مشارك النكد.'' (البيت ٤٩).

ينبغي أن نفهم، علاوة على هذا، أن رَدَّ فعل الملك للقصيدة، من حيث العفو عن الشاعر والإنعام عليه بالعطايا، يُمَثِّل تقييماً للقصيدة. ومن هذه الناحية فثمة ربط متين بين جمالية القصيدة وفعاليتها. فإلى أي درجة تنجح في أداء مراسيم البلاط؟ وإلى أي مدى تؤدي شعيرة إذلال المتوسل لنفسه وتعظيم ذات المتوسل إليه؟ إن الشعر الأدائي يقاس بمقياس الفعالية.

في التقليد الأدبي العربي، كما قد رأينا، تقوم قصيدة النابغة ''أمن آل مية رائح أو مغتد'' (قصيدة المتجردة) بدور السبب في هروب الشاعر من بلاط النعمان. ومع ذلك، فإن عدم احتمال وقوع القصة لأسباب عملية أو منطقية (إلا إذا افترضنا أن الملك وندمائه كانوا نشاوى)، وعدم قدرتنا على تأكيد القصة المصاحبة للقصيدتين أو نسب القصيدتين تاريخيًّا، مما يؤدي بنا إلى إدراك الربط بين القصيدتين في التقليد العربي من سرد عن ارتكاب خطيئة والتكفير عنها بوصفه، فوق كل شيء، بنية أدبية مفسِّرة. كذلك فإن الجمع بين القصيدتين تساعد عليه قرائن نصية: فهما من قافية واحدة على الرغم من أن قصيدة المتجردة من بحر الكامل والقصيدة الاعتذارية من بحر البسيط، وفي الشطر الأول من القصيدتين يرد اسم المحبوبة 'مية'. وهذا يعني أن كلاً منهما تستدعي الأخرى. والآن، نتساءل عما إذا كان النابغة أراد أن يذكِّر النعمان بقصيدة المتجردة عندما أنشده القصيدة الاعتذارية، وهو ينفي قوله أي شيء في حق الملك؟ فأية وقاحة باهظة-ومميتة تكون قد ارتكبت! وعوض ذلك، وآخذين في حسباننا أن التقليد الأدبي يقدم التفوق الجمالي على القصيدة الاعتذارية، نستطيع أن نتصوَّر أن قصيدة المتجردة حُفِظَتْ في هذا التقليد كي تدعم القوة البلاغية والفعالية الأدائية لقصيدة الاعتذار. وأيًّا كان الظرف

الحقيقي والمصدر الأصلي للقصيدتين، فإن قصيدة المتجردة ترد في كتب التراث الشعري وهي تصاحب القصيدة الاعتذارية. إن لُبَّ هذه الصلة الأدبية المعقودة بين القصيدتين هو، مع ذلك، أنه بقدر ما زادت قصيدة المتجردة فُحْشاً، بمعنى أنها تحتوي على أوصاف جنسية جدَّ مكشوفة-وانتهاكات لا تُغْتَفَرُ ارْتَقَتْ قيمُتها حتى جَلَبَت العَفْوَ عن الشاعر. وعلاوة على ذلك، ينبغي ألا ننسى قوة البلاغة في الحالتين. إن قوة قصيدة المتجردة المثيرة للذكريات والعواطف والمستفزة في الوقت نفسه هي التي وضعت الشاعر في دائرة الجرم-بمعنى أنه من قبيل الثناء على عبقريته الشعرية أن استطاع قول قصيدة اقتنع النعمان عند سماعها بأن ثمة علاقة ما بينه وبين زوجته، كما استطاع أن يقول قصيدة يمكن أن تسقط عنه التهمة. في عبارة أخرى، كان الوقوع في الخطيئة وقوعاً شعريًا وكان التكفير عن هذه الخطيئة كذلك شعريًا.

على خلفية قصة المتجردة وقصيدتها، تتباين القصيدة الاعتذارية، ""يا دار مية،"" تبايناً شديداً معها. فالقصيدة الاعتذارية تمثل مشهداً واضحاً من مشاهد الاحتفال باستعادة الهيبة والسلطة الملكية وتأكيدهما. وينكشف ذلك من خلال جاذبية التعبير الشعري ولباقته في القصيدة الاعتذارية-في الشكل والمعجم والصورة الشعرية-في مقابل الوقاحة (الأبيات ٢٢-٢٤) والفحش (الأبيات ٣٠-٣٣) في قصيدة المتجردة؛ كما أن إذلال الشاعر لنفسه والخضوع والتوسل إلى الملك بمثابة طقوس الاعتراف بعظمة الملك في مقابلة مع العقم، السياسي أو غيره، للملك المنتهك حرمته. إن ""يا دار مية"" هي الثمن الذي دفعه الشاعر للتكفير عن جرمه.

ثمة خبر آخر يفسر غضب النعمان على النابغة تفسيراً مختلفاً. ويرد فيه أن منافسَيْن للشاعر أو عدوَّيْن له في البلاط، عبد القيس بن خفاف التميمي ومُرَّة بن سعد بن قُرَيْع السعدي، قالا هجاءً في النعمان على لسانه، وأنشدا النعمان منه أبياتاً يقال فيها:

مَلِكٌ يُلاعِبُ أمَّهُ وَقطينَهُ رِخْوَ المَفاصِلِ أيْرُهُ كالمِرْوَدِ[٧١]

في هذا الصدد نقطتان ذواتا أهمية. الأولى، أن ذنب النابغة، في كلٍّ من قصيدة المتجردة وهجاء النعمان المنسوب إليه، يأخذ شكلاً شعريًا-تشبيباً كان أم هجاءً؛ وهكذا، فإن قصيدته الاعتذارية، في الحقيقة، هي قصيدة تعويض عن قصيدة أخرى. والثانية، أن لا أحد من الرواة، في أيٍّ من الأخبار المصاحبة لقصيدة المتجردة، يدفع عن النابغة الاتهام أو يثبت براءته. إن التفكير العربي التقليدي يميل بصدد قصيدة مثل هذه إلى أن الشاعر ينبغي أن يكون صادقاً فيما تزعمه القصيدة من علاقته بزوجة النعمان، أو لعلنا لو أردنا

أن نزعم في أن الثقافة العربية الكلاسيكية هي ثقافة الشعور بالعار أكثر منها ثقافة الشعور بالذنب فلا فرق بين تصوير الفحش في القصيدة وحدوثه في الحقيقة. وبالتأكيد، فإن الرواية عن قصيدة المتجردة في هذا السياق هي الرواية المفضلة عن سبب غضب الملك لدى التقليد الأدبي وفي تقديري سبب تفضيلها، وأنه بقدر فحش الإثم/انتهاك حرمة الملك ارتفعت قيمة القصيدة التي عفت عنه. أما بالنسبة إلى الهجاء المنسوب إلى النابغة في قصة التميمي والسعدي، فهو يتناسب تماماً مع الدليل الداخلي في القصيدة الاعتذارية، في البيتين ٣٩–٤٠:

٣٩. ما قُلتُ مِن سَيِّئٍ مِمّا أُتيتَ بِهِ ... إذاً فَلا رَفَعَت سَوطي إِلَيَّ يَدي

٤٠. إِلّا مَقالَةَ أَقوامٍ شَقيتُ بِها ... كانَت مَقالَتُهُم قَرعاً عَلى الكَبِدِ

مهما يكن من أمر، فيبدو أن التقليد الأدبي يفضّل الرواية التي تُعلي من القيمة الأدائية، أو من الفعّالية البلاغية، لقصيدة النابغة المعلقة.

إن قوة الشعر على افتداء الشاعر واستعادة مكانته في بلاط الملك ترد إلينا كذلك في قصة مطوَّلة مرويَّة بضمير المتكلم على لسان حسان بن ثابت، الشاعر الجاهلي الشهير والذي أصبح فيما بعد شاعر الرسول. ولنلاحظ كيف كان كل شيء يجري على هوى حسان في بلاط النعمان حتى رجوع النابغة:

قال حسان بن ثابت: قدمت على النعمان بن المنذر وقد امتدحته، فأتيت حاجبه عصام بن شهبر فجلست إليه، فقال: إني لأرى عربياً، أفمن الحجاز أنت؟ قلت نعم. قال: فكن قحطانياً. فقلت: فأنا قحطاني. قال: يثربياً. قلت فأنا يثربي. قال: فكن خزرجياً. قلت: فأنا خزرجي. قال: فكن حسان بن ثابت. قلت: فأنا هو. قال: أجئت بمدحة الملك؟ قلت نعم. قال: فإني أرشدك: إذا دخلت إليه فإنه يسألك عن جبلة بن الأيهم ويسبه، فإياك أن تساعده على ذلك، ولكن أمر ذكره إمراراً لا توافق فيه ولا تخالف، وقل: ما دخول مثلي أيها الملك بينك وبين جبلة وهو منك وأنت منه! وإن دعاك إلى الطعام فلا تؤاكله، فإن أقسم عليك فأصب منه اليسير إصابة بارٍ قسمه متشرفٍ بمؤاكلته لا أكل جائعٍ سغبٍ، ولا تطل محادثته، ولا تبدأه بإخبار عن شيء حتى يكون هو السائل لك، ولا تطل الإقامة في مجلسه. فقلت: أحسن الله رفدك! قد أوصيت واعياً. ودخل ثم خرج إلي فقال لي: ادخل. فدخلت فسلمت وحييت تحية الملوك. فجاراني من أمر جبلة ما قاله عصام كأنه كان حاضراً، وأجبت بما أمرني، ثم استأذنته في الإنشاد فأذن لي فأنشدته. ثم دعا بالطعام. ففعلت ما أمرني عصام به، وبالشراب ففعلت مثل ذلك. فأمر لي بجائزة سنية وخرجت. فقال لي عصام: بقيت علي واحدة لم أوصك بها، قد بلغني أن النابغة الذبياني قدم عليه، وإذا قدم فليس لأحد منه حظ

سواه، فاستأذن حينئذٍ وانصرف مكرماً خير من أن تنصرف مجفواً. فأقمت ببابه شهراً. ثم قدم عليه الفزاريان وكان بينهما وبين النعمان دَخَل أي خاصّة وكان معهما النابغة قد استجار بهما وسألهما مسألة النعمان أن يرضى عنه. فضرب عليهما قبة من أدمٍ، ولم يشعر بأن النابغة معهما. ودسَّ النابغة قينةً تغنيه بشعره:

يا دار مية بالعلياء فالسند

فلما سمع الشعر قال: أقسم بالله إنه لشعر النابغة! وسأل عنه فأخبر أنه مع الفزاريين، فكلماه فيه فأمنه. وقال أبو زيد عمر بن شبة في خبره: لما صار معهما إلى النعمان كان يرسل إليهما بطيبٍ وألطاف مع قينة من إمائه، فكانا يأمرانها أن تبدأ بالنابغة قبلهما. فذكرت ذلك للنعمان، فعلم أنه النابغة. ثم ألقى عليها شعره هذا وسألها أن تغنيه به إذا أخذت فيه الخمر، ففعلت فأطربته، فقال: هذا شعر علوي، هذا شعر النابغة! قال: ثم خرج في غب سماء، فعارضه الفزاريان والنابغة بينهما قد خضب بحناء فقنأ خضابه. فلما رآه النعمان قال: هي بدمٍ كانت أحرى أن تخضب. فقال الفزاريان: أبيت اللعن![٧٢] لا تثريب، قد أجرناه، والعفو أجمل. فأمنه واستنشد أشعاره. فعند ذلك قال حسان بن ثابت: فحسدته على ثلاث لا أدري أيتهن كنت له أشدَّ حسداً: على إدناء النعمان له بعد المباعدة ومسامرته له وإصغائه إليه، أم على جودة شعره، أم على مائة بعيرٍ من عصافيره[٧٣] أمر له بها.[٧٤]

يلقي هذا الخبر، والذي يبدو مجمعاً من عدة روايات مختلفة، مزيداً من الضوء على المناقشة الراهنة. فأولاً، تثبت تفوق النابغةَ وتبريزه بالنسبة إلى الشاعر الشهير الآخر لهذه الحقبة، هو حسان بن ثابت. وقد نجح الأخير في بلاط النعمان بصورة تدعو إلى الإعجاب، وخصوصاً عندما اتبع نصائح عصام بن شهبر حاجب النعمان فيما ينبغي أن يسلكه داخل البلاط مع النعمان فحاز إعجاب الأخير الذي منحه جائزة سنية–لكن طموحاته التالية لاقت تحدياً غير متوقع في النصيحة الأخير للحاجب عصام، وهي الخاصة بمكانة النابغة العالية لدى النعمان وأن لا شاعر آخر يمكن أن يتفوق عليه في هذا البلاط. والجزء من القصة المروي على لسان حسان بن ثابت يؤكد دور قصيدة النابغة في حصوله على عفو الملك.

أما الجزء الثاني من هذا الخبر فيبدو أنه نتيجة إدماج، أو سلسلة من الإدماجات، أو الروايات. وفيه تعرض لنا القوة الافتدائية للشعر في سياق مراسيم البلاط وحق الحماية. فأولاً وقبل أي شيء، إن جمال قصيدة النابغة المعلقة الأخاذ والذي لا تخطئه عين هو الذي يميط اللثام عنه ويفتديه. كما أن حادثة الحناء التي خضب بها النابغة لحيته فقنأت، أي اشتدت حمرتها، وما تشير إليه من تهديد النعمان بموت النابغة تذكرنا بخطورة الموقف، أي أن القصيدة أنقذت شاعرها من الموت . ويؤكد تكرار

الخبر أو تفريعاته، حرمة الإجارة، ويرجع صدى الجزء الأول من الخبر: فكما ينصح عصام حساناً بأنه ينبغي عليه أن يطيع قسم الملك توقيراً له وتبجيلاً لمكانته؛ فهنا إذن، بسبب التبجيل لحرمة القسم، لا يستطيع النعمان أن يذل ضيفيه الفزاريين الموالبين له بقتل جارهما، أي النابغة. أما الملاحظة الأخيرة المنسوبة إلى حسان بن ثابت فتلخص لنا طقس المصالحة الذي تحكي لنا القصة عنه: فمن خلال الجمال الأخاذ لشعر النابغة، استطاع أن يستعيد مكانته في البلاط وأن ينعم بعطاء الملك له، وكما أتاحت لنا قواعد ماوس عن تبادل الهدايا أن نستنتج، فإن الملك لم يكتفِ بالعفو عن الشاعر واستقباله مرة أخرى في مجلسه، بل أنعم عليه كذلك بعطية وفيرة–مائة بعير من نجائب إبل الملك.

إن القصائد والأخبار التي تحيط بالنابغة والملك النعمان، بأشكالها النمطية للعصيان والطاعة والخطيئة والتكفير، تكوّن أسطورة نموذجية عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المفهوم العربي– الإسلامي عن الشرعية. وفي الحقيقة، فإن نمط الشاعر المهدد بالموت الذي يأتي مستخفياً إلى الحاكم كي يفتدي نفسه بقصيدة مدح نمط متكرر في التقليد الأدبي العربي، على نحو ما نجد في حكاية كعب بن زهير مع النبي محمد، وقصيدته الشهيرة بانت سعاد.

* ١. الخطيئة والتكفير

طرحت فكرة هذا الفصل وأجزاء منه في عدة منتديات كان أولها سيمنار الدراسات العليا وأعضاء هيئة التدريس بقسم اللغة العربية بالجامعة الأردنية، عمان، مارس ١٩٩٧، وآخرها منتدى الجمعية الأمريكية الشرقية، بورتلاند، أوريجون، مارس ٢٠٠٠.

[١] لا أنوي هنا الدخول في مناقشة مفصلة حول العملية المعقدة لرواية الشعر الجاهلي وجمعه وتحقيقه وتنقيحه وجهود القدماء والمحدثين في هذا الصدد. ويمكن مراجعة هذه النقطة في ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)؛ جيمس منرو، "الإنشاء الشفوي في الشعر الجاهلي،"
James Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry," *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1-53;
مايكل زويتلر، التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي: سماته ودلالاته،
Zwettler, Michael, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications* (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1978);
خصوصاً الفصل ٤. وانظر تناولي للموضوع نفسه في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي،
Suzanne Pinckney Stetkevych, *Abū Tammām and the Poetics of the 'Abbāsid Age* (Leiden: E. J. Brill, 1991),
الفصلين ١٠ و١١، [انظر الترجمة العربية لحسن البنا عز الدين، مع مقدمة تمهيدية مطولة للمترجم، ومراجعة سوزان بينكني ستيتكيفيتش، مع مقدمة خاصة للطبعة العربية، الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة (القاهرة: المركز القومي للترجمة، (١٢١٥)، ٢٠٠٨]. وسوزان بينكني ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس،
Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993),
الفصل ٤.

[٢] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، مواضع متعددة.

[٣] جريجوري ناجي، هومر بندار: الاستحواذ الغنائي على ماض ملحمي،
Gregory Nagy, *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1991), p. 433.

[٤] ليحث مستفيض عن الشعر القائم على أساس قبلي في الجاهلية، بما فيه من أنواع شعرية مثل الفخر، ورثاء الرجال والنساء، وشعر الصعاليك، انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، مواضع متعددة.

[٥] [المذهب النسطوري يرى أن الطبيعتين الإلهية والبشرية ظلتا منفصلتين في يسوع المسيح. وهو مذهب ينسب إلى نسطوريس واعتبر هرطقة في عام ٤٣١. وقد كوّن أصحاب هذا المذهب كنيسة انفصلت عن النصرانية البيزنطية بعد عام ٤٣١ وانتشرت في فارس ولا تزال قائمة ينتسب إليها الأشوريون–المترجم].

[٦] انظر هنا عرفان شهيد، "غسان" و"اللخميون،"
See Irfan Shahid, "Ghassān" and "Lakhmids," in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-).

[٧] النابغة الذبياني، زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن سلامة من بني مُرَّة (غطفان). [هذه طائفة من الأقوال في النابغة مجموعة من كتب التراث المختلفة. يقال عنه: "كان النابغة أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتاً. كان شعره كلاماً ليس فيه تكلف، ونبغ بالشعر بعد ما احتنك، وهلك قبل أن يهتر."

وقال الأصمعي: "كان النابغة يضرب له قبةٌ حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها." وقال أبو عبيدة: "يقول من فضّل النابغة على جميع الشعراء: هو أوضحهم كلاماً، وأقلهم سقطاً وحشواً، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع، ولشعره ديباجةٌ، إن شئت قلت: ليس بشعر مولف، من تأنثه ولينه، وإن شئت قلت: صخرةٌ لو رديت بها الجبال لأزالتها." وقد قيل في الذبياني: "إنه إنّما كان شعره نظيفاً من العيوب لأنه قاله كبيراً، ومات عن قرب، ولم يهتر"—المترجم].

[8] أبو الفرج الإصبهاني، كتاب الأغاني، تحقيق إبراهيم الإبياري، ٣٢ مج. (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩–١٩٧٩)، ١١: ٣٧٩٤–٣٨٠١. وقد تناولتُ بشكل موسّع أخبارَ النابغة في ورقة بحث غير منشورة في مؤتمر النقد الأدبي السابع في جامعة اليرموك، إربد، الأردن، يوليو ١٩٩٨، "نظرية التلقي وأخبار الشعراء: دراسة النابغة الذبياني وترجمته في كتاب الأغاني." [الجابية: بالشام، قال البكري: وهي قنسرين، وبالجابية ضرب أيوب عليه السلام برجله الأرض فنبعتْ عينان فاغتسل من إحداهما وشرب من الأخرى، وبين العين والعين أربعون ذراعاً، وبين الجابية ومنبج أربعة فراسخ، ومن حلب إليها ستة فراسخ—المترجم].

[9] تحمل هذه القصائد أرقام ١ و٨ و٧٥ في رواية ابن السكيت للديوان. انظر محمد أبو الفضل إبراهيم، محقق، ديوان النابغة الذبياني، ط٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠)؛ وشكري فيصل، محقق، ديوان النابغة الذبياني، برواية ابن السكيت (بيروت: دار الفكر، ١٩٦٨).

[10] انظر على سبيل المثال، رواية التبريزي للمعلقات العشر، في الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق عبد السلام الحوفي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ص٣٤٩–٣٧٥.

[11] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٧٩٤، ٣٧٩٨.

[12] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٧٩٩–٣٨٠٠.

[13] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٨٠٠–٣٨٠١. الجدير بالملاحظة هنا أن الخطيب التبريزي (ت ١١٠٩/٥٠٢)، في شرحه لقصيدة من قصائد المنخل اليشكري في حماسة أبي تمام، يروي الخبر التالي:

كان المنخل يتهم بالمتجردة امرأة النعمان وكانت فاجرة، وكانت ولدت له غلامين يقال إنهما ابنا المنخل. فذكر بعض من يحدث أن النعمان كان له يوم يركب فيه فيطيل وله إبان يعرف فيه مجيئه وأن المنخل كان يأتيها فيكون عندها، حتى إذا جاء النعمان أخرجته. فجاءها ذات يوم وقد ركب النعمان فلاعبته بقيد جعلته في رجله ورجلها فهما على حالهما تلك إذ دخل النعمان قبل إبانه الذي كان يجيء فيه فوجدهما على حالهما فأخذه فدفعه إلى عكب صاحب سجنه،... ليعذّبه. ... فقيّده عَكَبٌ وجعل يجرُّه بقيده فقال في ذلك المنخل لابنيه:

ألا من مبلغ الحرين عني ... بأن القوم قد قتلوا أبيا

يطوف بي عكب في معد ... ويطعن بالصملة في قفيا

انظر يحيى بن علي التبريزي، شرح ديوان الحماسة، ٢مج. (القاهرة: بولاق، ١٨٧٩/١٢٩٦) ٢: ٤٨–٤٩. وانظر مناقشة للقصيدة والخبر في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص٣٠٧–٣١١.

[14] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٨٠١–٣٨٠٢.

[15] اعتمدت هنا رواية الأصمعي للقصيدة وشرح الشنتمري كما هو في تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم في إبراهيم، ديوان النابغة، ص٨٩–٩٧ (٣٤ بيتاً). وقد استأنست كذلك برواية القصيدة وشرحها كما وردا في تحقيق شكري فيصل لشرح ورواية ابن السكيت (٣٥ بيتاً). وتختلف الروايتان بعض الاختلاف في المفردات وأخرى ملاحظة في

ترتيب الأبيات، على الرغم من أن الشكل العام للقصيدة هو نفسه. البيتان ٥ و٣٣ من نشرة إبراهيم غير موجودين في نشرة فيصل، والبيتان ٢٢ و٢٣ من نشرة إبراهيم متداخلان في بيت واحد (٢٤) في نشرة فيصل. وعلى العكس من ذلك، فإن الأبيات ١٤ و٢٧ و٣١ و٣٤ من نشرة فيصل غير موجودة في نشرة إبراهيم. وقد غيرت بعض التغيير في ضبط النص كما ورد في نشرة إبراهيم.

[16] إبراهيم. ديوان النابغة. ص٨٩.

[17] إبراهيم، ديوان النابغة، ص٨٩.

[18] جاء في الديوان: ''كان النابغة أقوى في قوله: 'الغرابُ الأسودُ' [البيت ٣] وفي قوله: 'من اللطافة بعقدُ' [البيت ١٨] فدخل يثرب فأنشد الأوسَ والخزرج فقالوا: قد أحسنت يا أبا أمامة لولا أنك أقْوَيْتَ وأكفأت وهما اختلاف إعراب القوافي، فلم يعرف ما عابوا عليه. فألقوْا على فم قَيْنَة لهم شعره هذا، وقالوا لها: مُدِّيه فقالت: 'رائح أو مغتدي'، ثم قالت: 'وبذاك خبرنا الغدافُ الأسودُ'، و'يكاد من اللطافة يعقدُ،' ففطن ولم يعد يُقْوي،'' إبراهيم، ديوان النابغة، ص٨٩–٩٠.

[19] إبراهيم، ديوان النابغة، ص٩٠.

[20] أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩)، ص٥٨–٦٢. وانظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٥٢–٢٥٣.

[21] ابن منظور، لسان العرب، (جرد).

[22] لمناقشة حول مفهوم ''المرأة الحرة'' في المجتمع القبلي الارستقراطي في مقابل المرأة العبدة أو الأسيرة، انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، الفصل ٥، ''الالتزامات وشعرية الجنس،'' ص١٦٥ و١٦١–٢٠٥، مواضع متعددة. مع الإشارة إلى امرئ القيس ومغامراته الغرامية، انظر ص٢٦٧–٢٧٢.

[23] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٥٣، البيت ٤٠، وص٢٦٩؛ [ابن] الأنباري، شرح القصائد السبع، ص٤٩.

[24] [خلت كتب البلاغة القديمة من إشارة واضحة أو تسمية صريحة لتكرار الصدارة هذا؛ أي تكرار اللفظة الواحدة أو الجمل في أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين أو أكثر وبخاصة لغرض بلاغي. وقد أطلق عليه معاصرون آخرون مصطلح ''التقطيع العمودي'' و''التكرار الرأسي الاستهلالي'' في مقابل ''التكرار الرأسي الخلفي،'' وهو في كلتا الحالتين عبارة عن ترديد أو تكرار صيغة أو جملة من أوائل الأبيات أو صيغة أو نسق نحوي في التكرار الرأسي الخلفي. انظر محمد رمضان زامل، رثاء الذات في الشعر الجاهلي: دراسة أسلوبية، أطروحة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٢٣–١٢٧–المترجم].

[25] [لسان العرب (ذوق): ''والذَّوْقُ: يكون فيما يُكره ويُحمد. قال الله تعالى: فأذاقها اللهُ لِباسَ الجُوعِ والخَوْفِ؛ أي ابْتَلاها بسُوء ما خُبِرت من عِقاب الجوع والخَوْف. وفي الحديث: كانوا إذا خرجوا من عنده لا يَتفرَّقون إلا عن ذواق؛ ضَرب الذواق مثلاً لما يَنالون عنده من الخير أي لا يَتفرقون إلا عن علم وأدب يَتعلَّمونه، يَقوم لأنفسهم وأرواحهم مَقام الطعام والشراب لأجسامهم. ويقال: ذُقْ هذه القوس أي انْزَعْ فيها لتَخْبُر لينها من شدّتها؛... ابن الأعرابي في قوله: فذوقُوا العذاب، قال: الذَّوْق يكون بالفم وبغير الفم. ... وقوله تعالى: فذاقَت وبالَ أمرِها، أي خَبَرت؛ وأذاقه اللهُ وبال أمره، قال طفيل:

فذوقُوا كما ذُقْنا غَداةَ مُحَجَّرٍ ... من الغَيْظِ، في أكْبادِنا، والتَّحَوُّبِ

... ومن المجاز أن يستعمل الذَّوْق وهو ما يتعلَّق بالأجسام في المعاني كقوله تعالى: ذق إنك أنت العزيز الكريم، وقوله: فذاقُوا وبالَ أمرِهم''–المترجم].

[26] س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٥٢، البيت ٢٤؛ [ابن] الأنباري، شرح القصائد السبع، ص٤٩.

[27] يبدو لي أن البيت ٣٣ لا مسوغ له، وهو لا يقوي من التأثير الكلي للصورة الواردة في الأبيات ٣١ و٣٢ و٣٤، ويكسر إيقاعها في وعي المتلقي.

[28] [جاء في تاج العروس (قرمد): ''القَرْمَدُ، بالفتح: كلُّ ما طُلِيَ به، زاد الأزهريّ: للزِّينةِ، كالزَّعْفران والجِصِّ... وقيل: القَرْمَدُ: شيْءٌ كالجص يطلى به ويقال القرمد والقَرْميد حِجارَةٌ لها خُروقٌ تُنْضَجُ يُبْنَى بها قال ابنُ دُريد: هو رُوميٌّ تكلّمت به العَربُ قديماً. قلت: وكذا في شَرْح الحَمَاسَة. وفي شِفَاءِ الغَليل أن أصلَه بالرُّوميّة كَرَاميد''-المترجم].

[29] إبراهيم، ديوان النابغة، ص٩٧.

[30] أود هنا أن أوضح موقفي من علاقة القصيدة الاعتذارية بقصيدة المدح. إن قصيدة الاعتذار وقد أطلق عليها هذا الوصف الدقيق بالنسبة إلى وظيفتها تعطينا انطباعاً كافياً بما ينبغي أن يفهم منها بوصفها نوعاً فرعياً لقصيدة المدح. فالتوسل والمدح ليسا نوعين شعريين منفصلين، وإنما هما، طبقاً لعمل كيفن كروتي، متداخلان تداخلاً أصيلاً (كيفن كروتي، شعرية التوسل: إلياذة وأوديسة هومر،
(Kevin Crotty, *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey* [Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994], p. 90).
وهذا معناه، في ضوء عملي على القصيدة، أن التبادل الطقوسي المتجسد في القصيدة هو المدح الذي ينشده الشاعر ممدوحه ويتوقع أو يطلب شيئاً في المقابل. وموضوع التوسل يمكن أن يتنوع تنوعاً شديداً، بدءاً من معروف بسيط، سياسيًّا كان أو ماديًّا، إلى إنقاذ الشاعر من مصير حتمي بالموت مثلاً، أو يمكن أن يكون مجرد التوقع المنظور أو الضمني لجائزة أو عطية في مقابل القصيدة. وهكذا فأنا أرفض، من ناحية، وصف أرازي قصائد الاعتذاريات لدى النابغة بأنها قطع ''هجين تحتوي على جمع الاعتذار مع المديح'' (أرازي، ''النابغة الذبياني''
Albert Arazi, ''Al-Nābigha al-Dhubyānī,'' in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-),
كما أرفض، من ناحية أخرى، ما يراه وهب رومية من أن القصائد الاعتذارية تندرج في فئة نوعية منفصلة عن قصيدة المدح (وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد [دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١]، ص١٩-٢١، ٤٩، ١٦٨-١٦٩). وعلى الرغم من ذلك، فإن رومية يعترف بأن الاعتذارية فرع من المدح (ص٢١). أما في تقديري فإن التوسل جزء لا يتجزأ من المدح وكذلك فإن الاعتذار ليس إلا شكلاً من أشكال التوسل ومن ثم فلمثل هذه القصائد مكان مركزي في مناقشة قصيدة المدح. ومن الجدير بالذكر أن ملاحظة رومية أن قصيدة الاعتذار الجاهلية أقرب إلى صياغة ابن قتيبة لشكل القصيدة [الكلاسيكية] منها إلى قصيدة المدح الجاهلية (ص٤٤). ونص ابن قتيبة (ت ٢٧٦/٨٨٩) المقتبس غالباً يمضي على النحو التالي:

> سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماءٍ، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب. فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريبٌ من النفوس، لائطٌ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم. حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح،

فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل. (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج١ (القاهرة: دار المعارف، د. ت]، ص٧٤–٧٥)

إن هذا النص يجعلني أقترح أن قصيدة الاعتذار هي قصيدة ذات أثر فعال في تكوين القصيدة الكلاسيكية وأنها، مهما كان تمييز رومية لسماتها الشكلية والموضوعاتية دقيقاً، ينبغي أن تناقش مناقشة مركزية، وليس هامشية، في أية محاولة لتقييم قصيدة المدح. وليس معنى هذا أن نقول إن هذا المصطلح غير مفيد أو غير دقيق للإشارة إلى القصائد التي يأخذ فيها جانب التوسل في طقوس التبادل المتجسدة في قصيدة المدح شكل اعتذار يمثل موضوعاتيًا جزءاً أساسيًا من القصيدة، وإنما ينبغي أن تلهم بوصفها فرعاً على شكل مهيمن تستوعب فيه عملية الأخذ والعطاء في طقوس التبادل بنيويًّا وتكامليًّا كلاً من التوسل (هنا، الاعتذار والتماس المغفرة) والمدح. ولهذا المدخل مزية إضفاء التماسك على البنية الشعرية وشرح السبب في أن الاعتذاريات (مثل قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير في مدح الرسول) كان لها تأثير عميق من حيث الشكل والموضوعات على الاتجاه الرئيس في قصيدة المدح الكلاسكية.

[٣١] مارسل ماوس، الهدية: أشكال التبادل ووظائفه في المجتمعات العتيقة،

Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, trans. Ian Cunnison (New York: Norton and Co., 1967) [*Essai sur le don, form archaïque de l'échange*, 1925].

وقد اقترحت واستكشفت تطبيق نظريات ماوس عن التبادل الطقوسي على قصيدة المدح العربية في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، "الشعر الجاهلي وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقمة وبانت سعاد لكعب بن زهير."

Suzanne Pinckney Stetkevych, "Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: Mufaddaliyyah 119 of 'Alqamah and Bānat Su'ād of Ka'b ibn Zuhayr," in S. Stetkevych, ed. *Reorientations/Arabic and Persian Poetry* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994) pp. 1-57.

[٣٢] بخصوص التنويعات البنيوية للقصيدة العربية الكلاسيكية، تناول الباحثون من الجيل الراهن مسألة ما إذا كانت القصيدة ثنائية الأجزاء في جوهرها، مكوَّنة من النسيب والفخر/المديح أو ثلاثية، مكوَّنة من النسيب والرحيل والفخر/المديح. وبالرغم من أن ثمة تحولاً تاريخيًا معترفاً به بصفة عامة من البنية الثلاثية الغالبة في الشعر الجاهلي إلى البنية الثنائية في الحقبة العباسية فإن دراسات أخيرة على يد حسن البنا عز الدين والكاتبة الراهنة تقترح إلى مدى أبعد أن قصيدة الظعائن/الحرب تميل إلى أن تكون ثنائية، حتى في الجاهلية، في حين أن القصيدة التي تتضمن التحول في الولاء السياسي أو الاندماج تميل إلى أن تتبنى البنية الثلاثية.

[٣٣] اعتمدت في نص القصيدة على رواية الأصمعي وشرح الشنتمري في تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، في إبراهيم، ديوان النابغة، ص١٤–٢٨ (٤٩ بيتاً). وقد أفدت كذلك من نص القصيدة وشرحها في تحقيق شكري فيصل لرواية ابن السكيت، في فيصل، ديوان النابغة، ص٢–٢٦ (٥٠ بيتاً)، وفي المعلقات بشرح التبريزي، التبريزي، شرح القصائد العشر، ص٣٤٧–٣٧٥ (٥٠ بيتاً). ورواية ابن السكيت (في فيصل) والتبريزي متشابهتان إلى حد كبير في حين أن الاختلافات بينهما وبين رواية الأصمعي (في إبراهيم) أكثر بروزاً. وثمة عدد من الاختلافات البسيطة في المفردات والصياغة، لكن الاختلافات في ترتيب الأبيات هو الأكثر لفتاً للانتباه (انظر المناقشة أدناه) مما يؤثر على قراءة القصيدة. فالبيت ٤٠ في كل من رواية التبريزي وابن السكيت غير موجود في رواية الأصمعي. وبالنسبة إلى روايات أخرى وشروح وتحقيقات للقصيدة انظر إبراهيم، ديوان النابغة، المقدمة، ص٦–٧.

[٣٤] جيان بياجو كونته. بلاغة المحاكاة: النوع والذاكرة الشعرية في فيرجيل وشعراء لاتين آخرين،

Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, trans. Charles Segal (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986), pp. 35 n. 5, 70, 76-77.

[٣٥] انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، "نحو معجم طللي عربي: الكلمات السبع في النسيب،"

See Jaroslav Stetkevych, ''Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb,'' in S. Stetkevych, *Reorientations*, pp. 105-119;

وجون سيبولد، ''المحب الشيطان الأقدم: طيف الخيال في المفضليات،''

John Seybold, ''The Earliest Demon Lover: The *Tayf al-Khayāl* in *Mufadddalīyāt*,'' in ibid., pp. 180-189.

[٣٦] انظر والتر أونج، الشفاهية والكتابية: تحويل الكلمة إلى تقنية،

See Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982), passim;

وإرك هافلوك، عروس الشعر تتعلم الكتابة: تأملات في الشفاهية والكتابية من العصر القديم حتى الوقت الحاضر،

Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986), passim.

[٣٧] العبارة ''permanent memorability'' في كتاب كونته؛ انظر كونته، بلاغة المحاكاة، ص٤٤.

[٣٨] ياروسلاف ستيتكيفيتش، صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي،

Jaroslav Stetkevych, *The Zephyrs of Najd: the Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1993), pp. 16-26,

حيث يناقش المؤلف الحالة الشعورية في نسيب القصيدة بشكل عام في ضوء شكل السوناتة في الموسيقى الكلاسيكية.

[٣٩] جاء في شرح الديوان ''العلياء: ما ارتفع من الأرض. والسند: سند الجبل، وهو ارتفاعه حيث يسند فيه، أي يصعد، وإنما جعل الدار بالعلياء والسند؛ لأنه إذا كانت في موضع مرتفع لم يضرها السيل، ولا انهال عليها الرمل.'' ص١٤.

[٤٠] يهتم ياروسلاف ستيتكيفيتش اهتماماً خاصًا بالنسيب في هذه القصيدة وذلك في مناقشته للجوانب الاشتقاقية والنصية والشعرية الأسطورية للمعجم الشعري للنسيب الطللي. انظر مناقشته لـ'دار' (البيت ١)، ص٦١-٦٥؛ و'ربع' (البيت ٢)، ص٦٦-٦٨؛ و'نؤي' (البيت ٣)، ص٦٨-٧٤؛ و'سؤال' (البيت ٢)، في ي. ستيتكيفيتش، ''نحو معجم طللي عربي،'' ص١٠٥-١١٩.

[٤١] لمناقشة أوصاف المحبوبة في أكثر من نسيب، انظر مايكل سلس، أقنعة الغول: التشبيه الخادع والفيض الدلالي في النسيب العربي الكلاسيكي،''

Michael A. Sells, ''Guises of the Ghūl: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic *Nasīb*.'' in S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 130-164.

[٤٢] انظر هيلر وستيلمان، ''لقمان،''

See B. Heller and A. Stillman, ''Luqmān,'' in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-),

''وتزعم العرب أن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إلى الحرم يستسقي لها، فلما أُهْلِكوا خُيِّر لقمان بين بقاء سبع بَعْرات سُمْر من أظْبٍ (=جمع ظبي) عُفْر في جبل وَعْر لا يَمَسُّها القَطْرُ، أو بقاء سبعة أَنْسُرٍ كلما أُهْلِكَ نَسْرٌ خلَف بعده نسر، فاختار النُّسُور فكان آخر نسوره يسمى لُبَداً وقد ذكرته الشعراء في الجاهلية مثل امرئ القيس والأعشى ولبيد وطرفة وبالطبع النابغة.'' انظر أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط٢، ٢مج (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٩)، ١: ٤٢٩-٤٣٠. ويلاحظ هيلر وستيلمان أن لقمان شخصية أسطورية مركبة: مُعَمَّر، بطل، حكيم، صانع أمثال، مؤلف حكايات، تنسب إليه خرافات متعددة في حقب مختلفة. انظر سورة لقمان في القرآن. والبحث الراهن ينحصر داخل الأسطورة المعروفة عن لقمان قبل الإسلام. انظر هيلر وستيلمان من أجل نظرة عامة عن هذه الشخصية والإشارات التاريخية إليها.

[٤٣] الميداني، مجمع الأمثال، ١: ٤٢٩، رقم ٢٢٦٥.

[٤٤] الميداني، مجمع الأمثال، ١: ٤٣٠، رقم ٢٢٦٥.

[45] من الظاهرة اللغوية العربية للهوية/القطبية وتوليد المعاني المتضادة انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الاصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى،''
Jaroslav Stetkevych, ''Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Productionof Meaning,'' *Journal of Near Eastern Studies* 48, no. 2 (April 1989): 81-95.

[46] انظر ماري كاروثرس، كتاب الذاكرة: دراسة عن الذاكرة في ثقافة القرون الوسطى،
See Mary Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 130-164, 216.

[47] انظر، على سبيل المثال، المناقشة في فن خيلدر، فيما وراء البيت الشعري: [كلام] النقاد العربي على تماسك القصيدة ووحدتها،
G.J.H. van Gelder, *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem* (Leiden: E. J. Brill, 1982), pp. 32-34.

[48] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ٨ مج (القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥-١٩٦٩)، ٢: ٢٠.

[49] ياروسلاف ستيتكيفيتش، ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية،''
Jaroslav Stetkevych, ''The Hunt in the Arabic Qaṣīdah: Antecedents of the Ṭardiyyah,'' in J. R. Smart, ed., *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature* (Sussex: Curzon Press, 1996), pp. 102-118.

[50] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ٢٦-٣٣.

[51] كروتي، شعرية التوسل، ص٩٠. تطرح دراسة كروتي نقاطاً وإشارات متعددة يمكن تطبيقها على جانب التوسل في تقليد القصيدة وعلاقتها بالمدح والتفاوض وسلطة الشاعر ووظيفة الشعر.

[52] كروتي، شعرية التوسل، ص٩؛ وانظر هامش ٣٢ أعلاه.

[53] كروتي، شعرية التوسل، ص١٢-١٣.

[54] كروتي، شعرية التوسل، ص٩١.

[55] سيمون جولدهيل، صوت الشاعر: مقالات عن الشعرية والأدب اليوناني،
Simon Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), pp. 73-75.

[56] لمناقشة أوسع انظر الفصل ٢ و٤ من شعرية الشريعة.

[57] نوقشت فكرة ''الشهرة الخالدة'' بصورة أساسية في جميس ردفيلد، الطبيعة والثقافة في الإلياذة: مأساة هكتور،
James Redfield, *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector* (Chicago: University of Chicago Press, 1975),
وجريجوري ناجي، أفضل الأخينيين [الإغريق]: مفاهيم البطل في الشعر الإغريقي العتيق،
Gregory Nagy, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979).
انظر كذلك جولدهيل، صوت الشاعر، الفصل ٢. ''إغراءات الخلود: الشهرة والتقليد من هومر إلى بندار.'' إن أخلاقيات ما يسميه ردفيلد ''الأرستقراطية المحاربة'' في الملحمة الهومرية وما تتضمنه من مفهوم ''الشهرة الخالدة،'' كما ناقشه بصفة خاصة ردفيلد وناجي، وعلاقته بالشعر كما ناقشه جولدهيل، يمكن تطبيقها بشكل موسع على أخلاقيات الجزيرة العربية قبل الإسلام والتي أثرت تأثيراً جوهريًا على الثقافة العربية الإسلامية. وعن المدح/الثناء والشعر بوصفه مصدر شهرة خالدة في التقليد العربي، انظر بيت الحادرة:

فأثنوا علينا لا أبا لأبيكم   بأفعالنا إنّ الثناء هو الخلدُ

أورده عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ١٣ مج، ط٢ (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤)، ٥: ٤٦. وانظر كذلك س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٧٠-١٧١، ١٧٥، ١٨٨.

[٥٨] أستخدم هنا مصطلح كونرتون بشيء من التوسع، ففي حين يطبقه على التوافق بين حدثين في احتفالات تذكارية، أطبقه أنا على التوافق بين شخصيتين هما، في هذه الحال، سليمان والنعمان. انظر بول كونرتون، كيف تتذكر المجتمعات.

Paul Connerton, *How Societies Remember* ((Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 43.

[٥٩] انظر ليزلي كيرك، المقايضة في المدح: بندار وشعرية الاقتصاد الاجتماعي،

Leslie Kurke, *The Traffic in Praise: Pindar and Poetics of Social Economy* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), pp. 94-95, 105-106, 155-159.

[٦٠] من الجدير بالملاحظة في كل من رواية ابن السكيت (فيصل، ديوان النابغة، ص١٤-١٦) والتبريزي في المعلقات (التبريزي، شرح القصائد العشر، ص٣٥٧-٣٥٨)، أن الجزء الذي يبدأ بعبارة "واحكم" (الأبيات ٣٢-٣٦ في الرواية المعتمدة هنا) يأتي مباشرة بعد البيت ٢٦ أي في الأبيات ٢٧-٣١ ومن ثم تشكل جزء من خطاب الله لسليمان أكثر منه خطاباً من الشاعر إلى الملك.

[٦١] أرازي، "النابغة الذبياني."

[٦٢] ليس السرد، مع ذلك، هو الشكل الوحيد: فعناصر النموذج السليماني والأسطورة السليمانية على الرغم من أنها جزء لا يتجزأ من الأساس الفولكلوري الوطيد الواسع للشرق الأدنى القديم هي، من وجهة نظرنا اليوم، مادة يمكن تتبعها تتبعاً نصيًا، لكنني أسارع بالقول إن هذا لا يكوّن من سليمان كلية نصية من حيث المبدأ. فمن خلال العهد القديم، والمدراش، والشعر الجاهلي—وخصوصاً القصيدة الراهنة—والقرآن، وتفسير القرآن، وقصص الأنبياء، وألف ليلة وليلة، إلى الحديث النبوي المتصل بخلافة الإمام وحكم الخلفاء، يمكن لعناصر أسطورة الملك الساحر النموذجي أن تتخذ أشكالاً متعددة. وعلى حسب التجربة، يمكننا أن نقول إن الشكل يرجع إلى الاستراتيجية البلاغية الشاملة للنص التي ترد فيه الأسطورة (انظر ي. ستيتكيفيتش، صبا نجد، ص١٦٨-١٧١). وعلى سبيل المثال، في القرآن، حيث يفوق الأمر البلاغي لإبلاغ رسالة الخضوع والخلاص/التمرد واللعنة أهدافاً أخرى، ترد المادة الأسطورية للحقبة الجاهلية في شكل لا سردي، جد قريبة مما في القصيدة الراهنة، حيث الأمر البلاغي فيها يتقرر من خلال الوظيفة الإنجازية. وما إن "يُفَضُّ خَتْم" الأمر البلاغي حتى يطلق سراح جني ونجد إعادة توليد القصة السردية المتكاملة. ومتفقة مع أرازي، لا أرى سبباً في الشك، على نحو ما ذهب باحثون معاصرون، في أن الأبيات التي تشتمل على ذكر سليمان في قصيدة النابغة منحولة (انظر أرازي، "النابغة الذبياني"). وقد ناقشت هذه التفاصيل في ورقة بحث غير منشورة بعنون "سليمان والملكية الأسطورية في التقليد العربي الإسلامي،" المقدمة في محاضرة سليمان كاتز المميزة Solomon Katz Distinguished Lecture في جامعة واشنطن، سياتل، مايو ١٩٩٩.

[٦٣] طبقاً للشرح فإن البيت ٣٢ وما بعده تشير، في رأي الأصمعي (ت ٢١٣/٨٢٨)، إلى بنت الخس، مستنداً إلى قوم من أهل البادية، في حين يذهب معاصره أبو عبيدة (ت ٢٠٩/٨٢٤-٨٢٥) يرى أنها تشير إلى زرقاء اليمامة. التي يحكى عنها أنها كانت ترى من مسيرة ثلاثة أيام. وأنا أرى من سياق البيت ٣٣ أن الأبيات تشير إلى زرقاء اليمامة، لكن كلتا الشخصيتين خرافيتان بشكل واسع وتتقاسمان عدداً من العناصر نفسها سواء بالخلط بينهما أو بصورة أخرى. فيصل، ديوان النابغة، ص٢٣-٢٤.

[٦٤] عن بنت الخس وزرقاء اليمامة وهذا المقطع من قصيدة النابغة. انظر محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق محمد بهجة الأثري، ٣ مج (بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت) ١: ٣٣٩-٣٤٢.

[65] الألوسي، بلوغ الأرب، ٢: ٣٤١-٣٤٢.

[66] انظر س. ستيتكيفيتش، ''الشعر الجاهلي وشعرية الفداء.'' ص١٢-١٣ (علقمة) وص٣٤-٣٦ (كعب).

[67] في روايتي ابن السكيت والتبريزي، البيت ٣٩ لا يحدد طبيعة دفاع الشاعر عن نفسه بوصفه دفاعاً كلامياً: ''ما إن ناديتُ/أتيتُ بسيئ أنت تكره.'' انظر فيصل، ديوان النابغة، ص٢٠؛ والتبريزي، شرح القصائد العشر، ص٣٦٠.

[68] في روايتي ابن السكيت والتبريزي، يقع البيت ٤١ من النص المعتمد عليه هنا على التوالي بوصفه البيت ٤٨ و٤٩ حيث يلعب دوراً مشابهاً لدوره هنا، أي بوصفه اعترافاً بقوة الملك وخضوعاً لها وبغضبه والخضوع له قبل التماس الرحمة منه في النهاية. انظر فيصل، ديوان النابغة، ص٢٥؛ والتبريزي، شرح القصائد العشر، ص٣٦٢.
[وردت صيغة ''أنبئت أن'' و''نبئت أن'' في الشعر الجاهلي والمخضرم عند أكثر من شاعر في سياق الهجاء أساساً، ولكنها وردت عند النابغة وكعب بن زهير في سياق مدح النعمان والرسول–المترجم].

[69] عزيز العظمة، الملكية الإسلامية: السلطة والمقدس في الشعائر الإسلامية، المسيحية، والوثنية.
Aziz al-Azmeh, *Muslim Kingship: Power and the Sacred in Muslim, Christian, and Pagan Polities* (London: I. B. Tauris Publishers, 1997), p. 77
(وفي مواضع متفرقة عن الإعلان عن السلطة الملكية وتمثيلها، ومع ذلك دون اهتمام يذكر بالشعر).
[ورد في كتب التراث، مثل نهاية الأرب للنويري، أبيات للنعمان بن المنذر، لعلها المقصودة هنا:

يعفو الملوك عن الكثير ... من الذنوب لفضلها

ولقد تعاقب في اليسير ... وليس ذلك لجهلها

لكن ليرجى عفوها ... ويخاف شدّة نكلها

وعادة ما ترد هذه الأبيات إلى جانب كلام لمعاوية في الموضوع نفسه: ''ومن كلام معاوية: نحن الزمان، من رفعناه ارتفع، ومن وضعناه اتضع. وكان يقول: إني لآنف أن يكون في الأرض جهلٌ لا يسعه حلمي، وذنبٌ لا يسعه عفوي، وحاجةٌ لا يسعها جودي. وقال معاوية أيضاً: إني لأرفع نفسي أن يكون ذنب أوسع من حلمي، وما غضبي على من أملك. أو ما غضبي على من لا أملك! يريد إني إذا كنت مالكاً للمذنب، فإني قادر على الانتقام منه، فلم ألزم نفسي الغضب! وإن لم أكن أملكه فليس يضره غضبي، فلم أغضب عليه فأضرّ نفسي ولا أضره!''–المترجم].

[70] ثمة مثال من العصر العتيق المتأخر لهذا النموذج الأصلي متضمناً النيل، انظر بيتر براون، السلطة والإقناع في العصر العتيق المتأخر: نحو إمبراطورية إسلامية،
Peter Brown, *Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992), p. 83.
وعن تشبيه النهر الـ Claudian (النيل) في his *Panegyricus Dictus Manlio Theodoro Consuli*
وترجمتها/محاكاتها على يد الشاعر الإنجليزي صمويل دنييل في مدحته إلى الملك جيمس الأول، انظر جيمس د. جاريسون، درايدن وتقاليد قصيدة المدح،
James D. Garrison, *Dryden and the Tradition of Panegyric* (Berkeley: University of California Press, 1975), pp. 93-94.
ولما كان النهر في هذه الحالات هو النيل، فإن لب التشبيه هو ''القوة الهادئة'' *tranquilla potestas* كما صاغه دنييل.

[71] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٧٩٩.

[72] أفسر ''أبيت اللعن'' بمعنى أن المتوسلين يحيون الملك بالدعاء له بأن يمتنع عن ممارسة قواه (الأسطورية) في ابتلائهم وإنزال اللعنات بهم.

[٧٣] [جاء في أساس البلاغة للزمخشري (عصفر): ''هي نجائب كانت له انتهبت يوم دارة مأسل. قال ذو الرمة:

نجائب من ضرب العصافير ضربها أخذنا أباها يوم دارة مأسل

أي أبا هذه النجائب وهو فحل اسمه عصفور.''-المترجم].

[٧٤] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١١: ٣٨١٣-٣٨١٤.

الفصل الثاني

الانتقال والاستسلام
مدح الرسول
كعب بن زهير والقصيدة الإسلامية*

من الجاهلية إلى الإسلام

في الفصل السابق، وفي ضوء تحليلنا قصيدة النابغة، ''أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتَدِ،'' في وصف المتجردة ولقصيدته، ''يا دارَ مَيَّةَ،'' الاعتذارية على خلفية البيئة الأدبية الشعرية والسردية لهما، أرسينا أساساً لدور القصيدة العربية الجاهلية بوصفها عنصراً من عناصر المراسيم البلاطية وبوصفها حاملة لأسطورة نموذجية عن الخطيئة والتكفير. وقد أظهرنا أن قصيدة ''يا دار مية،'' حملت ضمن شفراتها إيديولوجيا ملكية وجسَّدَت شعائر التوسل. وكان إنشاد هذه القصيدة بمثابة الاحتفاء بسلطة الملك النعمان وإعادة تمثيلها، حيث الخضوع والولاء من قبل الشاعر، والصلة المتبادلة بين المحكوم—الحاكم والتي تحفظ للدولة تماسكها. وعلاوة على هذا، قمنا بتأسيس وظيفة القصيدة الجاهلية، بوصفها شكلاً شعريًّا محفوظاً شفويًّا، في الحفاظ على الثقافة التي تصدر عنها والاستمرار بها عبر الزمن.

في الفصل الراهن أَوَدُّ أن أستكشف الدور الذي لعبته قصيدة المدح في مفصل جوهري من تاريخ العرب الثقافي والسياسي: نزول القرآن على النبي محمد ودعوته إلى دين الإسلام وتأسيس الدولة الإسلامية، التي اعتمدت تاريخ الهجرة إلى المدينة نقطة البدء في التأريخ لها، وذلك في سنة ٦٢٢ ميلادية = ١ هجرية. وسيركز هذا الفصل على قصيدة البردة الشهيرة، ''بانت سعاد،'' لكعب بن زهير بن أبي سلمى، والتي قيل إنه أنشدها النبي محمداً عند إسلامه،[١] وهو ما يؤرخ عادة بسنة ٩ هـ/٦٣٠م، وقد كافأه النبي على قصيدته بأن خلع عليه بردته. وتقوم مناقشتي على أساس أن قصيدة ''بانت سعاد'' لكعب بن زهير تؤسطر (=تحول إلى أسطورة) إعلان الشاعر إسلامه بحيث يمكن أن يرمز إلى تحوُّل عرب الجاهلية الوثنيين إلى الإسلام، كما يجسِّد، علاوة على هذا، استسلام التقليد الشعري الجاهلي للدين الجديد أو استغلال هذا الدين له.[٢] ومنذ هذه اللحظة فصاعداً، يصبح التقليد الشعري العربي، وخصوصاً قصيدة المدح، التعبير

الأدبي–المراسمي الأساسي عن الشرعية العربية–الإسلامية والولاء لها، وتصبح قصيدة ''بانت سعاد'' تعبيراً عن الخضوع للإسلام والإخلاص للنبي محمد لدى الأتقياء من المسلمين في كل الدنيا.[٣]

أسعى، من خلال قراءة هذه القصيدة وما يحيط بها من أخبار وأشعار أخرى في التقليد العربي الأدبي الكلاسيكي، أن أبين، في مقابل استخدام النابغة قصيدته (الفصل ١) بأقسامها الثلاثة من نسيب ورحيل ومدح ليعبر عن شعيرة إعادة الاندماج في البلاط اللخمي، كيف وظّفَ كعب بن زهير هذه البنية الثلاثية نفسها، للتعبير على المستوى السياسي عن التحول في الولاء من حكم القبيلة إلى حكم محمد والدولة الإسلامية الناشئة، وعلى المستوى الديني، عن التحول من معتقدات الجاهلية وعاداتها إلى عقيدة الإسلام وأخلاقه. وفي تحقيقنا هذا لن نشير إلى شعرية التوسل والخضوع المتناولة في الفصل السابق، فحسب وإنما سنشير كذلك إلى أنماط عدة للطقوس والمراسيم تساعد على استخلاص بنية القصيدة ووظيفتها.

سنطابق بين النمط الثلاثي لطقس العبور لدى أرنولد فن جنب–الانفصال، الهامشية، والتجمع– وبين الأقسام الثلاثة للقصيدة وذلك لإلقاء الضوء على التغير في المكانة والتحول النفسي اللذين تنطوي عليهما عملية نقل الولاء. وعلى نحو مشابه، فإننا سوف نطرح النمط الموسمي الثنائي لدى تيودور غاستر المكون من التفريغ (الإماتة والتطهر) والملء (الإنعاش والابتهاج)، مع تركيز هذا النمط على انقطاع صلة معقودة بالحياة وإقامة صلة أخرى (الموت والبعث)، وذلك لاستخلاص حركة الانتقال من الأخلاق القبلية الجاهلية المحتضرة إلى دين الإسلام الجديد المنتصر. وأخيراً، من أجل فهم أعمق لنتائج تقديم الشاعر قصيدته للنبي وخلع النبي بردته على الشاعر لعقد صلة الولاء بين المحكوم والحاكم، سنتوقف مليًّا عند تبصرات ماوس وصياغته الخاصة بطقوس التبادل.[٤]

أودُّ كذلك أن أستكشف كيف يُحَوِّلُ فنُّ القصيدة حدثاً ما أو واقعة تاريخية إلى طقس أو أسطورة، ومن ثم يُغَيِّرُها من حدثٍ عابر ومؤقت إلى رسالة دائمة ومتجاوزة وجودها اللحظي. وكما ذكرنا في الفصل ١، فإن الدراسات المعاصرة في الشفوية والكتابية قد أظهرت أن وظيفة الشعر، وكل تلك الوسائل التي ندعوها بمصطلح ''شعري،'' هي بشكل جوهري قابلة للحفظ في الذاكرة الإنسانية، ذلك أنه في المجتمعات غير الكتابية تكون الوسيلة الوحيدة للحفاظ على المعلومات هي حفظها عن ظهر قلب. وقد أوضح إرك

هـافلوك أن الوظيفـة الأساسـية للقافيـة، والـوزن، والسـجع، والجنـاس الاسـتهلالي، والطباق، والموازاة، وأمثالها هي ''النص'' الشفوي وحفظه في الذاكرة.[٥] وينطبق الشـيء نفسه على التشبيه، والاستعارة، والتورية.[٦] وعلاوة على هذا، يمكن أن نضيف إلى هـذه العناصر البلاغية البنية الطقوسية والمراسمية للقصيدة العربية الكلاسيكية وتتابع التيمات التي ترد بشكل تقليدي في وحداتها البنيوية. ومعنى ذلك، على حد تعبير هـافلوك، أن ''يصبح التحول إلى بنية طقسية [السيرورة الطقسية] السبيل إلى الحفظ في الـذاكرة،''[٧] وهو ما ينطبق على البنية الشكلية للقصيدة كما ينطبق على ملامحها العروضية والبلاغية. ومع ذلك، فإن السيرورة الطقسية والأسطورية للواقعة التاريخية تُشْرِبُها بدلالـة فـوق تاريخية، وهذا أكثر أهمية من مجرد تثبيتها في الذاكرة. وهكذا فإن هذه السيرورة تقـوم بوظيفـة ''الأداة المؤسِّسـة للتقليـد الثقـافي،''[٨] مثلـها مثـل الشـعر ودوره في الثقافـات الشفوية، كما أوضح هافلوك.

قصة استسلام كعب

لنبدأ بالسياق الإخبـاري والشـعري لإنشـاد كعـب قصـيدته الشـهيرة، ''بانـت سعاد،'' النبي محمداً، كما ورد في المصادر الأدبيـة الكلاسـيكية والدينيـة، مثـل شـرح ديوان كعب للسكري عالم اللغـة البغـدادي (ت ٨٨٨/٢٧٥) والسيـرة النبويـة[٩] للعلامـة المصري ابن هشام (ت ٨٣٣/٢١٨). وفي البداية نستطيع أن نلاحظ، عند مقارنة الأخبـار الخاصة بكعب (أدناه) وقصيدته من جهة والأخبار الخاصة بالنابغة وقصيدته ''يـا دار مية''، بعض العناصر المشتركة: فالشاعر في الحالتين موقفه جدُّ خطير وقد أُهْـدِرَ دَمُـه؛ كما أن قصيدة كلٍّ منهما أدَّتْ دوراً في مراسم الخضوع والولاء؛ وفي كلتا الحالتين، تسـهم القصيدة في تكفير الشاعر عن ذنبه. وفوق ذلك، كما سنتناول أدنـاه، فـإن قصـة إسـلام كعب بن زهير وأخيه بجير إلى الإسلام تشكل قصة تحول نثريـة ذات أهميـة في التقليـد العربي–الإسلامي الأدبي من حيث تصنع سياقاً وخلاصة لقصيدة التحول المبنية في شكل طقوسي. ورواية السكري للأحداث التي أحاطت بإنشاده قصيدته، ''بانـت سـعاد،'' تمضي على النحو التالي:

> أسلم بجير بن زهير بن أبي سلمى المزني، فاشتد عليه أهله. وكان كعب بـن زهـير — وهو أخوه لأبيه وأمه—شديداً عليه، فلقـي بجـيرٌ الـنبيَّ، صلى الله عليـه وآلـه وسـلَّم مهاجراً. فأرسل إليه كعب بن زهير:

ألا أبلِغــا عَنّــي بُجَــيراً رِســالَةً فَهَل لَكَ فيما قُلتُ بالخَيفِ هَل لَكا

شَــرِبتَ مَــعَ المَــأمون كَأسـاً رَوِيَّــةً فَأنْهَلَــكَ المَــأمونُ مِنهــا وَعَلَّكــا

قال: كانت قريش تسمي النبي، صلى الله عليه وسلم، المأمون والأمين.

وَخالَفَــت أَســبابَ الهُــدى وَتَبِعتَــهُ على أي شيءٍ وَيْـبَ غـيرِكَ دَلَّكـا

قال: كان الأصمعي يكسر وَيْبِ. ويروَى على غيرِ شيء.

عَلـى خُلُـقٍ لَـم تُلْـفِ أُمّــا وَلا أبــاً عَلَيــهِ وَلَـم تُـدرِكْ عَلَيـهِ أخـاً لَكـا

فلما بلغت هذه الأبيات بجيراً أنشدها النبي صل الله عليه وسلم، فقال: صدق! أنا المأمون وإنه لكاذب قال أجل لم يُلْفِ عليه أباهُ ولا أمّهُ على الإسلام. فأجابه بجير:

مَنْ مُبْلِغٌ كعباً فهل لكَ فِي التي تلومُ عليها باطلاً وهـي أحـزَمُ

إلى الله لا العُــزّى ولا الــلاتِ فتنجُو إذا كان النَّجـاءُ وتَسْـلَمُ

لدى يومٍ لا ينجو وليسَ بمُفْلِتٍ من النّارِ إلاّ طاهرُ القلبُ مسلِمُ

فدينُ زهيرٍ وهو لا شيءَ دينـهُ ودينُ أبي سلمى عليَّ مُحَـرَّمُ

فلما قدم رسول الله، صلى الله عليه وسلم المدينة منصرَفَهُ من الطائف كتب بجير إلى أخيه: "إن النبي، صلى الله عليه، يَهُمُّ بقتل كلِّ من يؤذيه من شعراء المشركين. وإن ابن الزِّبَعْرَى وهُبَيْرَة بن أبي وهب قد هربا، فإن كانت لك في نفسك حاجة فَاقْدَمْ على رسول الله صلى الله عليه وسلم، فإنه لا يقتل أحداً جاء تائباً، وإن أنت لم تفعل، فانجُ إلى نجائكَ من الأرض." فلمّا أتاه كتاب بجير ضاقت به الأرض وأشفق على نفسه، وأرجف به من كان في حاضره، وقالوا: هو مقتول، وأبت مزينةُ أن تؤويه، فقدم المدينة فنزل على رجل بينه وبينه معرفة. ثم أتى رسول الله صلى الله عليه، وكان النبي عليه السلام لا يعرفه، فجلس بين يديه ثم قال: يا رسول الله، إن كعب بن زهير أتاك تائباً مسلماً، فهل أنت قابل منه إن أنا جئتك به؟ قال نعم. قال: فأنا كعب. فوثب رجل من الأنصار فقال: دعني أضرب عنقه. فكفّه النبي عليه السلام عنه. فقال كعب يمدح النبي صلى الله عليه.[١٠]

يشير خبر إسلام بجير وكعب ابني الشاعر الجاهلي الشهير زهير بن أبي سلمى، الذي تمثلت فيه مروءة الجاهلية بشكل نموذجي، ومروءة الإسلام بشكل فطري، إلى الصراع الداخلي الذي صاحب هذا التغيير بخاصة في نفس كعب، إذ إن اعتناقه

الإسلام يترتب عليه أولاً، التخلي عن سنن الجاهلية التي تمثل سنن أسلافه؛ تلك السنن التي تجسدت في أبيه زهير تجسيداً مثالياً، كما يترتب عليه ثانياً، اعتناق دين جديد أسسه رجل يتيم ينحدر من قبيلة قريش المكية ذات السطوة السياسية. ويدل الخبر السابق وما فيه من التبادل الشعري بين بجير وكعب على أن ما منع كعباً من اعتناق الإسلام في بادئ الأمر هو مروءته وورعه وولائه لدين آبائه وأجداده وسننهم، وليس عداوة كامنة للإسلام. وإذا أعدنا النظر في القطعة الشعرية الأولى، وجدنا أن إسلام بجير يعد — من وجهة النظر القبلية التقليدية — خيانة وانتهازية من جانبه. وفي حين يرمز الشرب من كأس رسول الله، من وجهة النظر الإسلامية، إلى الحياة الخالدة التي يشير بها الإسلام، فإن الكأس يرمز، من وجهة نظر كعب، إلى الانتماء القبلي. وبهذا يكون بجير بشربه من الكأس قد أنكر قومه وهدى سنة آبائه (البيتان ٣–٤). إلا أن بجيراً بالتالي لا ينكر ذلك في رده: لقد رغب عن آلهة الجاهلية ليعبد الله الواحد؛ ولم يعد دين قومه وأسلافه يساوي شيئاً في نظره، وإنما أصبح دين أبي سلمى محرَّماً عليه. ومنطقه: أنه لن ينجو من النار سوى المسلم الذي سلم قلبه. ومما يدل على أن إسلام بجير يعد حسب تقاليد الجاهلية خيانة لقومه أبيات لدريد بن الصمة الشهيرة. وكان دريد فارساً من فرسان العرب، وقد رفض الدخول في الإسلام وقال:[11]

أَمَـــرتُهُمُ أمـــري بِمُنعَـــرَجِ اللِـــوى ... فَلَم يَستَبينوا النُصحَ إِلّا ضُحى الغَـدِ

فَلَمّـا عَصَـوْني كُنـتُ مِـنهُم وَقَـد أَرى ... غَـــوايَتَهُم وَأَنَّـــني غَـــيرُ مُهتَـــدِ

وَهَـل أَنــا إِلّــا مِـن غَزِيَّــةَ إِن غَـوَتْ ... غَوَيْـتُ وَإِن تَرْشُـد غَزِيَّــةُ أَرشَــدِ

تكوِّن أخبار كعب وبجير رواية نثرية سردية لقصيدة كعب. فهذا رسول الله قد أحلّ دمه؛ فكان عليه أن يختار بين الفرار أو الاستسلام والإسلام. وقد أيقن من ذلك عندما قال له قومه إنه "مقتول" (ومعنى ذلك أنهم تنكروا له بحيث لن يدافعوا عنه ولن يأخذوا بثأره إذا قتل)، بل إن قبيلته، بني مزينة، أبت أن تؤويه أو تحميه. وهكذا نرى أن الذي تنكّر لسنن الأسلاف ليس كعباً بل قومه. وهكذا لم يتجه كعب إلى المدينة ليستسلم ويسلم لله ولرسوله إلا عندما أيقن أن "دين أبي سلمى،" أبيه، قد انتهى أمره، وأن النظام الاجتماعي القديم أصبح لاغياً. ومن خلال الأخبار السابقة التي يمكن أن تعد تفسيراً للقصيدة، نجد أنها تشرحها بوصفها تعبيراً عن نقل الولاء والمبايعة لرسول الله والدخول في الإسلام. والواضح من إحلال محمد دم الشاعر وطرد قومه إياه

وإنكارهم وتصريحهم له بأنه ''مقتول'' أن القصيدة تقوم بمثابة فدية للشاعر في الدنيا، وفي الآخرة. وتأكيداً لفكرة نجاة الشاعر هذه، تقدم لنا الأخبار، مرة أخرى رواية نثرية وحرفية لنجاة الشاعر، حيث تصوِّر محمداً وهو ينقذ كعباً جسداً وروحاً عندما حالَ بين الشاعر ورجل من الأنصار وثبّ عليه لقتله في لحظة اعترافه بأنه كعب. وفي هذه اللحظة بالذات، حسْب ما ترويه الأخبار، أنشد كعب محمداً قصيدته المشهورة، وكأنه يقيم تبادلاً واضحاً بين إنقاذ الرسول حياته وإنشاد كعب القصيدة.

قصيدة الاستسلام والإسلام

على الرغم من أن قصيدة كعب مختلفة إلى حد ما من حيث تناسُب أقسامها واختيار تيماتها التقليدية المتطورة، فإن كعباً يتبع البنية الثلاثية الشكلية الكاملة لقصيدة المدح الجاهلية والتي وقفنا عندها في قصيدة النابغة الاعتذارية للنعمان بن المنذر (الفصل ١): (١) تبدأ القصيدة بالنسيب، الأبيات ١-١٢، وقد بني على معنى تقليدي؛ هو وصف الشاعر لمحبوبته التي هجرته، سعاد (''السعادة'')، حيث حُرِمَ من جمالها، وبقي له خذلانها إياه. (٢) الرحيل، الأبيات ١٣-٣٢/٣٣، وهو مُكَرَّس لوصف تفصيلي لمعاناة الناقة التي لا يمكن لسواها أن يبلغ الشاعر مكان سعاد (والتي ينبغي أن تعني في هذه اللحظة ''سعادة'' الإسلام)، والمقطع الأخير من الرحيل يقارن بين سرعة تقليب الناقة يديها في عدوها وبين حركة يدي الأم الثكلى، تنوح وتجاوبها نساء مثلها ثكالى، لينتهي المقطع بأن كعباً نفسه ''مقتول'' وينشغل أصحابه عنه (الأبيات ٣١-٣٣). (٣) المديح، الأبيات ٣٣/٣٤-٥٥، يركِّز على تسليم الشاعر نفسه للنبي وإعلانه الولاء للنبي محمد واعتناقه الإسلام (الأبيات ٣٣-٤١)؛ يليها مقطع في مديح النبي مشبهاً إياه بالأسد (الأبيات ٤٢-٤٨)؛ ومقطع أخير في مدح المهاجرين الذين صاحبوا النبي من مكة إلى المدينة (الأبيات ٤٩-٥٥).

إن دلالة هذا التتابع البنيوي الثلاثي لتتضح بكل يسر إذا نظرنا إليه في ضوء صياغة فن جنب لطقس العبور. فيمكن أن نطابق بين النسيب، والرحيل، والمديح (ومعه الخضوع واعتناق الإسلام) وبين مراحل فن جنب الثلاث من ١) الانفصال من حالة اجتماعية سابقة، و٢) مرحلة الهامشية التي يمر بها الخارج على الجماعة فينفرط عقده معها، و٣) مرحلة إعادة الاندماج التي يرجع فيها العابر مرة أخرى إلى الجماعة، لكن وقد اكتسب مكانة جديدة، بما فيها من حقوق وواجبات. وتفسيري لهذه القصيدة، كما

ذكرت أعلاه، هو أن طقس العبور الكامن فيها لا يصوِّر لنا فقط انتقال كعب من دين أسلافه القبلي إلى الدين الجديد الذي حمل رسالته النبي محمد، وإنما يعبر كذلك بشكل رمزي (شعاري) عن الانتقال الثقافي من الجاهلية إلى الإسلام.

قصيدة ''بانت سعاد'' لكعب بن زهير [بحر البسيط؛ ولامية مضمومة القافية][١٢]

١. بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ	مُتَيَّمٌ إثرَها لَم يُجزَ مَكبولُ[١٣]
٢. وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إذ رَحَلوا	إلّا أغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ
٣. تَجلو عَوارِضَ ذي ظَلمٍ إذا ابتَسَمَت	كَأَنَّهُ مُنهَلٌ بِالراحِ مَعلولُ
٤. شُجَّت بِذي شَبَمٍ مِن ماءِ مَحنِيَةٍ	صافٍ بِأَبطَحَ أضحى وَهُوَ مَشمولُ
٥. تَجلو الرِياحُ القَذى عَنُه وَأَفرَطَهُ	مِن صَوبِ سارِيَةٍ بِيضٍ يَعاليلُ
٦. يا وَيحَها خُلَّةً لَو أنَّها صَدَقَت	ما وَعَدَت أو لَو أنَّ النُصحَ مَقبولُ
٧. لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها	فَجْعٌ وَوَلْعٌ وَإخلافٌ وَتَبديلُ
٨. فَما تَدومُ عَلى حالٍ تَكونُ بِها	كَما تَلَوَّنُ في أثوابِها الغولُ
٩. وَما تَمَسَّكُ بِالوَصلِ الَّذي زَعَمَت	إلّا كَما تُمسِكُ الماءَ الغَرابيلُ
١٠. كانَت مَواعيدُ عُرقوبٍ لَها مَثَلاً	وَما مَواعيدُها إلّا الأباطيلُ
١١. أرجو وَآمُلُ أن يَعجَلنَ في أبَدٍ	وَما لَهُنَّ طِوالَ الدَهرِ تَعجيلُ
١٢. فَلا يَغُرَّنكَ ما مَنَّت وَما وَعَدَت	إنَّ الأمانِيَ وَالأحلامَ تَضليلُ
١٣. أمسَت سُعادُ بِأَرضٍ لا يُبَلِّغُها	إلّا العِتاقُ النَجيباتُ المَراسيلُ
١٤. وَلَن يُبَلِّغَها إلّا عُذافِرَةٌ	فيها عَلى الأَينِ إرقالٌ وَتَبغيلُ
١٥. مِن كُلِّ نَضّاخَةِ الذِفرى إذا عَرِقَت	عُرضَتُها طامِسُ الأعلامِ مَجهولُ
١٦. تَرمي الغُيوبَ بِعَينَي مُفرَدٍ لَهِقٍ	إذا تَوَقَّدَتِ الحُزّانُ وَالميلُ

١٧. ضَخمٌ مُقَلَّدُها فَعَمٌ مُقَيَّدُها   في خَلقِها عَن بَناتِ الفَحلِ تَفضيلُ

١٨. حَرفٌ أَخوها أَبوها مِن مُهَجَّنَةٍ   وَعَمُّها خالُها قَوداءُ شِمليلُ

١٩. يَمشي القُرادُ عَلَيها ثُمَّ يُزلِقُهُ   مِنها لَبانٌ وَأَقرابٌ زَهاليلُ

٢٠. عَيرانَةٌ قُذِفَت في اللَحمِ عَن عُرُضٍ   مِرفَقُها عَن بَناتِ الزورِ مَفتولُ

٢١. كَأَنَّ ما فاتَ عَينَيها وَمَذبَحَها   مِن خَطمِها وَمِنَ اللَحيَينِ بَرطيلُ

٢٢. تُمِرُّ مِثلَ عَسيبِ النَخلِ ذا خُصَلٍ   في غارِزٍ لَم تَخَوَّنَهُ الأَحاليلُ

٢٣. قَنواءُ في حُرَّتَيها لِلبَصيرِ بِها   عِتقٌ مُبينٌ وَفي الخَدَّينِ تَسهيلُ

٢٤. تَخدي عَلى يَسَراتٍ وَهيَ لاحِقَةٌ   ذَوابِلٌ وَقعُهُنَّ الأَرضَ تَحليلُ

٢٥. سُمرُ العُجاياتِ يَترُكنَ الحَصى زِيَماً   لَم يَقِهِنَّ رُؤوسَ الأُكُمِ تَنعيلُ

٢٦. يَوماً يَظَلُّ بِهِ الحَرباءُ مُصطَخِماً   كَأَنَّ ضاحِيَهُ بِالنارِ مَملولُ

٢٧. كَأَنَّ أَوبَ ذِراعَيها وَقَد عَرِقَت   وَقَد تَلَفَّعَ بِالقورِ العَساقيلُ

٢٨. وَقالَ لِلقَومِ حاديهِم وَقَد جَعَلَت   وُرقُ الجَنادِبِ يَركُضنَ الحَصى قيلوا

٢٩. شَدَّ النَهارُ ذِراعاً عَيطَلٍ نَصَفٍ   قامَت فَجاوَبَها نُكدٌ مَثاكيلُ

٣٠. نَوّاحَةٌ رَخوَةُ الضَبعَينِ لَيسَ لَها   لَمّا نَعى بِكرَها الناعونَ مَعقولُ

٣١. تَفري اللِبانَ بِكَفَّيها وَمِدرَعِها   مُشَقَّقٌ عَن تَراقيها رَعابيلُ

٣٢. يَسعى الوُشاةُ بِجَنبَيها وَقَولُهُم   إِنَّكَ يا بنَ أَبي سُلمى لَمَقتولُ

٣٣. وَقالَ كُلُّ خَليلٍ كُنتُ آمُلُهُ   لا أُلفِيَنَّكَ إِنّي عَنكَ مَشغولُ

٣٤. فَقُلتُ خَلّوا طَريقي لا أَبا لَكُمُ   فَكُلُّ ما قَدَّرَ الرَحمَنُ مَفعولُ

٣٥. كُلُّ اِبنِ أُنثى وَإِن طالَت سَلامَتُهُ   يَوماً عَلى آلَةٍ حَدباءَ مَحمولُ

٣٦. أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللَهِ أَوعَدَني   وَالعَفوُ عِندَ رَسولِ اللَهِ مَأمولُ

٣٧. مَهلاً هَداكَ الَّذي أعطاكَ نافِلَةَ الـ ... ـقُرآنِ فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ
٣٨. لا تَأخُذَنّي بِأَقوالِ الوُشاةِ وَلَم ... أُذنِب وَلَو كَثُرَت عَنّي الأَقاويلُ
٣٩. لَقَد أَقومُ مَقاماً لَو يَقومُ بِهِ ... أَرى وَأَسمَعُ ما لَو يَسمَعُ الفيلُ
٤٠. لَظَلَّ يُرعَدُ إِلّا أَن يَكونَ لَهُ ... مِنَ الرَسولِ بِإِذنِ اللَهِ تَنويلُ
• ما زِلتُ أَقتَطِعُ البَيداءَ مُدَّرِعاً ... جُنحَ الظَلامِ وَثَوبُ اللَيلِ مَسدُولُ[١٤]
٤١. حَتّى وَضَعتُ يَميني لا أُنازِعُهُ ... في كَفِّ ذي نَقِماتٍ قيلُهُ القيلُ
٤٢. لَذاكَ أَهيَبُ عِندي إِذ أُكَلِّمُهُ ... وَقيلَ إِنَّكَ مَسبورٌ وَمَسؤولُ
٤٣. مِن ضَيغَمٍ مِن ضِراءَ الأُسدِ مُخدِرَةً ... بِبَطنِ عَثَّرَ غيلٌ دونَهُ غيلُ
٤٤. يَغدو فَيَلحَمُ ضِرغامَين عَيشُهُما ... لَحمٌ مِنَ القَومِ مَعفورٌ خَراذيلُ
٤٥. إِذا يُساوِرُ قِرناً لا يَحِلُّ لَهُ ... أَن يَترُكَ القِرنَ إِلّا وَهُوَ مَفلولُ
٤٦. مِنهُ تَظَلُّ حَميرُ الوَحشِ ضامِرَةً ... وَلا تُمَشّي بِواديهِ الأَراجيلُ
٤٧. وَلا يَزالُ بِواديهِ أَخو ثِقَةٍ ... مُطَرَّحُ البَزِّ وَالدَرسانِ مَأكولُ
٤٨. إِنَّ الرَسولَ لَسَيفٌ يُستَضاءُ بِهِ ... مُهَنَّدٌ مِن سُيوفِ اللَهِ مَسلولُ
٤٩. في عُصبَةٍ مِن قُرَيشٍ قالَ قائِلُهُم ... بِبَطنِ مَكَّةَ لَمّا أَسلَموا زولوا
٥٠. زالوا فَمازالَ أَنكاسٌ وَلا كُشُفٌ ... عِندَ اللِقاءِ وَلا ميلٌ مَعازيلُ
٥١. شُمُّ العَرانينِ أَبطالٌ لَبوسُهُمُ ... مِن نَسجِ داوُدَ في الهَيجا سَرابيلُ[١٥]
٥٢. بيضٌ سَوابِغُ قَد شُكَّت لَها حَلَقٌ ... كَأَنَّها حَلَقُ القَفعاءِ مَجدولُ
٥٣. يَمشونَ مَشيَ الجِمالِ الزُهرِ يَعصِمُهُم ... ضَربٌ إِذا عَرَّدَ السودُ التَنابيلُ
٥٤. لا يَفرَحونَ إِذا نالَت رِماحُهُمُ ... قَوماً وَلَيسوا مَجازيعاً إِذا نيلوا
٥٥. لا يَقَعُ الطَعنُ إِلّا في نُحورِهِمُ ... ما إِن لَهُم عَن حِياضِ المَوتِ تَهليلُ

النسيب: الأبيات ١-١٢.

بُنِيَ نسيبُ القصيدة على معنى تقليدي يدور على الشاعر الحزين لرحيل محبوبته، سعاد. وإذا أخذنا في الحسبان الأبعاد الاشتقاقية للاسم ''سعاد'' من الجذر (س-ع-د)، ومنه السعادة، تسنّى لنا أن نستشف في هذا النسيب مرثية للعصر الذهبي المفقود؛ أي مرثية للعصر الجاهلي. لقد رحلت سعاد، ومعها السعادة والرخاء، ويُمْنُ الطالع، وتركت الشاعر يائساً يهذي عند الديار التي باتت خالية؛ وفي سياق القراءة الراهنة، ينبغي أن نرى في ذلك استعارة لوضع الشاعر السياسي: فقد وَلّتْ سُنّةُ الجاهلية وتخلّى قوم الشاعر عنه وخذلوه بعدم مساندته في موقفه. فهو ''لم يُفْدَ'' أو، كما نقرأ في رواية أخرى لدى السكري، ''لم يُجْزَ''.[16] ومهما يبد للوهلة الأولى أن هذه الكلمات تشير على نحو مجازي إلى عدم رد سعاد على حب الشاعر إياها ومودته، إلا أنها على مستوى أعمق، وبمعنى حرفي، في الوقت نفسه، تلمح إلى غدر بني مزينة قوم الشاعر به أو خيانتهم إياه وعدم قيامهم بالواجبات اللازمة تجاهه، وأهمها حمايته، وافتداؤه، والثأر له.

وقد أكد الشاعر في وصفه لسعاد/السعادة المفقودة من وجهين: أولهما، في الأبيات ٢-٥، وجه إيجابي يتصل بالجمال والخصب والصفو، فنظرتها الفاترة مثل نظرة ظبي أغن، أي في صوته غنة، و''الماء الذي يجري ويظهر على الأسنان من صفاء اللون لا من الريق كالفرند [ماء السيف]، حتي يتخيل لك فيه سواد من شدة البريق والصقاء.''[17] وهو ماء مثل خمر مُزِجَتْ بماء ذي برد، جاء من وادٍ فيه رمل وحصًى، أصله مطر ترشّح في جداول بالجبال. ولكن في الأبيات ٦-١٢ يحل الغدر والخيانة محل الخصب والصفو: فمهما كان وعد سعاد ''السعادة'' جميلاً إلا أنها، أي سعاد، أخلفته في آخر الأمر. وكما في قصيدة النابغة ''يا دار مية'' (الفصل ١) حيث قدّم سليمان، ولُبَد، وزرقاء اليمامة، فإن القصيدة الراهنة، أيضاً، تنسج على منوال الإشارات الفولكلورية، مما يُرسِّخ القصيدة في الطبقات الأعمق والأوسع من الثقافة، كما أنها تُمَكِّن القصيدةَ من حمل هذه الثقافة وحفظها في الوقت نفسه. في البيت ٨، يشبه تلون سعاد وإخلافها الوعد وخيانة المحب بالغول التي تتلون في ألوان شتى وتضل المسافر عن الطريق. وفي لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١/١٣١١-١٣١٢): ''الغُول أحد الغِيلان وهي جنس من الشياطين والجن. كانت العرب تزعم أن الغُول في الفَلاة تتراءَى للناس فتَتَغَوّل تغوّلاً أي تتلوَّن تلوّناً

في صُوَر شتّى وتغُولهم أي تضلهم عن الطريق وتهلكهم.''[18] وفي التراث الأدبي العربي، تظهر الغول بصورة نمطية في أخبار الشاعر الجاهلي الصعلوك تأبط شرًّا، حيث تتخذ الغول شكلاً شائناً بشعاً هجيناً لكائن خرافي ذي عينين ''في رأس قبيح، كرأس الهر، مشقوق اللسان، وساقا مخدج، وشواة كلب، وثوب من عباء أو شنان،'' على حد تعبير تأبط شرًّا نفسه.[19]

يصف البيت ١٠ سعاد في عدم إخلاصها في الوفاء بالوعد بالمثل السائر ''مواعيد عرقوب.'' وهذا المثل يلخص قصة عرقوب، التي أوردها عالم اللغة الميداني (ت ٥١٨/١١٢٤) في مجمع الأمثال على النحو التالي:

> قال أبو عبيد: [عرقوب] هو رجل من العماليق أتاه أخ له يسأله، فقال له عرقوب: ''إذا اطلعت هذه النخلة فلك طلعها.'' فلما اطلعت أتاه للعدة فقال: ''دعها حتى تصير بلحاً.'' فلما أبلحت قال: ''دعها حتى تصير زهواً.'' فلما زهت قال: ''دعها حتى تصير رطباً.'' فلما أرطبت قال: ''دعها حتى تصير تمراً.'' فلما أتمرت عمد إليها عرقوب من الليل فجذها، لم يعط أخاه شيئاً. فصار مثلاً في الخلف.''[20]

وينتهي بالنسيب بوصف التحولات التي تشبه تحولات الغول والمواعيد الباطلة والأماني الغرورة والأحلام الخائبة.

وبالنظر إلى السياق الإسلامي الذي وصلت إلينا فيه هذه القصيدة، تلفت نظرنا كلمتان في آخر النسيب لهما صدى قرآني واضح. الأولى، هي ''أباطيل'' البيت ١٠، من الجذر (ب–ط–ل)، وتعني الزيف، الفراغ، التفاهة، العقم، الكذب)، وهي كلمة ترد في القرآن في صيغة ''باطل'' مرتبطة بالكفر في مقابل ''الحق'' و ''نعمة الله'' (٣١: ٣٠؛ ٢٢: ٦٢، إلخ)؛ أما الكلمة الأخرى، فهي ''تضليل'' وهي كلمة قافية، البيت ١٢، وترد في القرآن في أغلب الأحوال في صيغة الفعل ''ضلَّ/يضلل''، مقترنة بالكفر والشرك والظلم في مقابل ''الهُدَى'' (٤١: ١؛ ١٣: ١٤؛ ٣٤: ٢٤؛ ٤: ١١٦؛ ١٩: ٣٨؛ ٥٣: ٣٠، إلخ). ويؤدي استخدام المفردات القرآنية، هاهنا، إلى إبراز التشابه بين الخطابين القرآني والشعري، بالإضافة إلى تنبيه القارئ إلى مقصد الشاعر الحقيقي. ويتمثل هذا المقصد هنا في اعتقاد الشاعر بأن عدم قيام قومه بواجبات المروءة القبلية تجاهه يظهر إفلاس سنن الأسلاف وبطلانها حتى أن غدرهم وخيانتهم له هما بمثابة الكفر والشرك القرآنيين. وهكذا نجد في النسيب تعبيراً عن مرحلة الإماتة كما يصفها غاستر في النمط الموسمي حيث يشير التفرق الموسمي لقبائل البدو إلى نهاية ''دورة الحياة

القديمة'' أو إلى أن ''الدورة الجديدة'' لم تضمن بعد؛ وفي الوقت نفسه تشير الوعود المنكوثة والعهود المنقوضة إلى انفراط العقد الاجتماعي الجاهلي.

ومن الغريب في هذه القصيدة، وهو مما يؤيد قراءتنا لها في الوقت نفسه، الانتقال من النسيب إلى الرحيل (البيتان ١٣-١٤). فغالباً ما نجد الشاعر وهو ييأس من عودة المحبوبة النائية، ويعلن عن عزمه للبحث عن السعادة المفقودة في مكان آخر. أما البيت ١٣ من قصيدة كعب، فينص بدقة تامة على أن الشاعر لا يقوم برحلته عبر البيداء، إلا لاستعادة ''سعاد'' ولا معنى لهذا الاختلاف، من حيث الفن الشعري، أو من حيث المعنى السياسي، إلا أن أدركنا أن هذا الاسم ينطوي هذه المرة على ''سعاد جديدة،'' تتمثل في ''اليمن، والرخاء، والسعادة'' التي يعود بها الإسلام.

قسم الرحيل: الأبيات ١٣-٣١.

يكرس الشاعر قسم الرحيل بكامله، لا لوصف رحلة ما في الصحراء، وإنما لوصف الناقة التي يذكر في البيت ١٣ أنها وحدها القادرة على بلوغ منزل سعاد النائي. وفي سياق قراءتنا، فإن ما يبدو أنه تصوير واقعي لمزايا الناقة الجسدية والغريزية يعبر في نهاية المطاف عن عزم الشاعر وجَلَدِه الخُلُقي. ذلك أن رحلة الشاعر، تحوله من حماسة الجاهلية الدينية إلى الإسلام ليست مجرد رحلة جسدية وإنما رحلة روحية بصورة رئيسة. وهكذا نستطيع أن نرى في وصف ناقته بأنها من ''العتاق النجيبات المراسيل،'' (البيت ١٣)، وهي ''عذافرة،'' أي شديدة غليظة، تتغلب على الإعياء بسيرها المخصوص (البيت ١٤) خصائص الشاعر النفسية. وبالمثل فإن ''الهمة'' التي تنسب عادة إلى الشاعر في نهاية النسيب، كي يستجمع نفسه ويمضي في الرحيل على الناقة، صارت هنا خاصية من خصائص الناقة، حيث يرى بعض الشراح في كلمة ''عرضة'' معنى ''الهمة.''[٢١] ومن الملاحظ في هذا الصدد إلحاح الشاعر في البيت ١٥ على إحساس الناقة الغريزي بطريقها برغم أنه طريق مطموس الأعلام، وكأنها تملك ''بوصلة أخلاقية،'' إذا جاز التعبير. وهذه الناقة (من خلال تشبيهها بالثور الوحشي) تتمتع بحدة النظر وخفة الجسم والنشاط وقت اشتداد الهاجرة في أرض غليظة غير مستوية، فـ''ترمي الغيوب'' ببصرها، أي كأنها ترى المجهول أمامها (البيت ١٦).

يصف البيت ١٧ الناقة في عبارات تكشف عن استئناسها، مما يشير إلى خضوع القوة الحيوانية الطبيعية للثقافة البشرية التي تنسب إلى الناقة صفات الوحوش غير

المستأنسة- كحدة بصر الثور الوحشي المفرد، الذي تأخر عن القطيع فيكثر التحديق حتى يلحق به (البيت١٦)، وصلابة الحمار الوحشي (البيت٢٠)- ولكنها صفات دجنت لتصبح في خدمة الإنسان: فيسمى الشاعر (البيت ١٧) عنقها ''مُقَلَّداً'' -أي مكان القلادة التي تعلق في العنق، والقلادة هي على وجه الدقة ما يعلق حول عنق الحيوانات التي يتم إحضارها إلى مكة لتقديمها أضحية، ''وتقليدُ البُدْن: أن يُجْعَلَ في عُنُقِها شِعارٌ يُعْلَمُ به أنها هَدْي،'' (لسان العرب، ق-ل-د)، و''مقيَّدها''، أي مكان القيد. إن أفضل صفات العالم الطبيعي قد سخرت لتخدم العالم الثقافي، أو حتى عالم التضحية والقرابين. والفكرة نفسها تَتَجَلّى في البيت ١٨، حيث تحل قواعد الثقافة في تربية الحيوانات محلَّ قواعد الطبيعة في البقاء الأقوى. فـ''هذا جَمَل ضرَب ناقةً فَنُتِجَتْ ذكراً وأنثى، ثم ضربَ الجملُ الكبيرُ ابنتَه فَنُتِجَتْ سَقْباً، ثم عاد هذا السَّقْبُ فضرَبَ أمَّهُ فولدتْ بَكْرَةً، فهو أبٌ وأخٌ، وأخوه من الفَحْل الأكبر خالُ هذه الصغرى وعمُّها، لأنه أخٌ للأبِ وأخٌ للأمّ.''[٢٢] ويلمح البيت ٢٢، كذلك، إلى تسخير الطبيعة لخدمة الثقافة: فذنبها أشبه بعسيب النخل، أي مثل نبتة من زراعة الإنسان؛ وضرعها المنقطع اللبن يشير بداية إلى أنها عقيم غير منتجة، وبالتالي لا تحلب حيث يضر ذلك بقوتها، ولكنها لَمَّا تزل تخدم الثقافة من حيث تستخدم لنقل الإنسان من مكان إلى آخر وتحافظ على بقائه في حين لا تحافظ على جنسها بالتوالد. وعلى النقيض من ذلك، فإن ما يؤكده البيت ٢٥ هو قوة الناقة الحيوانية: فمناسمها، أي أخفافها، من الصلابة بحيث لا تحتاج إلى النعال حتى في أشد الأراضي وعورة. (والنعال من رموز ''الثقافة'' البارزة). ومما يلفت النظر في الرحيل في هذه القصيدة التشبيه الموجود في البيت ٢٤. ويبدو هذا التشبيه، للوهلة الأولى، تشبيهاً بديعياً وظريفاً: حيث توصف فيه خفة لمس أرجل الناقة للأرض وسرعتها في ذلك بالتحلل من اليمين فجأة بعد فعل اليسير منه. ولكن، في ضوء ما نقرأه في الأبيات ٦-١٢، نرى أن ما يحدو الشاعر إلى الإسراع في ''رحلته'' هو بمثابة إلغاء لسنن الجاهلية أو إبطالها.

المهم؛ في آخر الأمر، أن الجمع في صفات الناقة بين الخصائص الطبيعية والثقافية يؤدي إلى تشخيصها بأنها ''بَيْنَ بَيْن''؛ أي بين منزلتَيْ الحيوانات الداجنة والوحشية، بين الطبيعة والثقافة. وبعبارة أخرى، فإن الناقة أقرب الوحوش إلى الحيوان الداجن، وأقرب الحيوانات الداجنة إلى الوحش. وهكذا، تجسِّد الناقةُ الخصائصَ ''الهامشية'' للشاعر/العابر الذي قد دخل هذه ''المنزلة بين المنزلتين'' في عبوره من

سُنَّة بني مزينة إلى سنة رسول الله. وهكذا، أيضاً، نجد في البيت ٢٦ التعبير عن الأثر المطهر للرحلة الهامشية على حد تعبير ليفي شتراوس؛ أي التحول من ''النيء'' إلى ''الناضج'' أي من الطبيعة إلى الثقافة، حيث يتحول الحرباء مجازيًّا من طبيعته الحية إلى حالة النضج من خلال الشواء في شدة الهجير.

وينتهي الجزء الأخير من الرحيل (٢٧-٣١) بتشبيه بارع يشبه فيه الشاعر حركة ذراعي الناقة المتكررة في عزِّ الحر- وهو الوقت الذي تتوقّف فيه القافلة عادةً للاستراحة، وحيث ينثر الجراد جانباً الحصى المُحْرِق كي يصل إلى أرض أبرد تحميه من الحر- بحركة ذراعي الأم الثكلى وهي تلطم وجهها وتمزِّق ملابسها. وأكثر التشبيهات شيوعاً في الرحيل- على سبيل المثال في معلقة لبيد،[٢٣] تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية التي قتل السبع ولدها. ومن الواضح، أن العنصر المثير للشفقة في تشبيه لبيد مستبدَل به، هنا، صورة الحزن والفقد التي هي صورة غريزية وشعائرية في الوقت نفسه؛ أي صورة الجنون الأسطوري المعروفة عن عويل النساء في الشرق الأدنى. إن هذه الهستريا التي تشرطها الثقافة والتي يفجرها الثكل واليأس تهب النائحات قدرة تمكنهن من تمزيق ملابسهن بأيديهن. إن هذه القدرة ''غير المعتادة'' التي يفجرها الجنون الأسطوري بنواح النسوة هي التي يشبهها الشاعر بطاقة الناقة التي لا تكلُّ. إن اندفاع الشاعر الحثيث، في النهاية، هو الذي يستمد قوته من إحساسه بالحرمان في النسيب ضمنياً وبوضوح في هذا التشبيه في البيتين التاليين (٣٢-٣٣). وكما يتضح من معجم البيت ٢٩، فإن مما يدعو إلى الأسى والنوح، بالدرجة الأولى، هو فشل الخصوبة، وهي هنا خصوبة الدورة البشرية أكثر منها الدورة النباتية. فالمرأة الثكلى هي ''نَصْف'' أي أنها في منتصف عمرها؛ ولم تعُدْ في سنٍ يسمح لها بالحمل والولادة- وهكذا فشلت الدورة الصغرى للإخصاب- وقد مات طفلها الأول في البيت بعده- وهذا يعني فشل الدورة الكبرى أيضاً. أما أخواتها النائحات فهن بالمثل ''نُكْدٌ'' أي شبه عقيمات، و''مَثاكيل.''

إن هذ الوصف يوحي، أيضاً، برؤية الشاعر لأمه ولنساء قومه ينحن عليه ويندبن موته، آخذين في الحسبان، السياق الإخباري والنص الشعري نفسه، ونمط ''الموت والميلاد الجديد'' الضمني المعبر عنه في الرحلة الهامشية المحفوفة بالمخاطر في طقس العبور، وكذلك حركة الإماتة والإنعاش في النمط الموسمي لدى غاستر.[٢٤] ومن هذه

الجهة ثمة إضافة إلى معنى أن الشاعر في خطر مميت وهو يخاطر بحياته إذ يقترب من نبي الإسلام.

إن النواح الطقوسي على الشاب الميت أمر معروف في الشرق الأدنى القديم. ويربط غاستر بين الولولة، أو العويل، في الشعائر الموسمية، ومرحلة الإماتة في الطقوس الموسمية. ومن الأمثلة البارزة والمشهورة في الحضارات القديمة، يذكر غاستر النواح المصري لإيزيس عند أول حصاد الحبوب ونواح إيزيس على أوزيريس؛ والندب الشعائري لديميتر وكوري عند الإغريق، ولأتيس في آسيا الصغرى، ولأدونيس في سوريا؛ وكذلك البكاء السنوي لتموز إله الخصب المذكور في ملحمة جلجامش. ويضيف غاستر أنه من الممكن أن يكون البكاء الطقوسي في أصله محاكاة تمثيلية لإسقاط المطر وليس تعبيراً عن النواح على الإطلاق.[٢٥] ويخلص غاستر إلى أنه:

> إنْ صَحَّتْ هذه الحججُ فليس من الضروري أن نفسِّرَ ممارسات الولولة والعويل في الاحتفالات الموسمية بأنها أفعال للندب؛ فقد تكون مجرد عبارات للإثارة أو إجراءات وظيفية مقصود بها إخصاب الأراضي من خلال خصائص الدموع السحرية. وفي هذه الحالة الأخيرة لا تقع طقوس الندب والنواح في باب الإماتة وإنما تقع في باب الإنعاش. وهذا لا ينفي وجود عنصر ما من الندب أو النواح في مثل هذه الطقوس.[٢٦]

ومعنى كل ذلك، في سياق ''بانت سعاد،'' أن صورة النواح التي تقع في آخر الرحيل تؤدي دورين: فهي تعبر عن النواح أو الندب حزناً على المفقود وفي الوقت نفسه تعبر عن إحياء ذلك المفقود. فالصورة بشكل جوهري، وبما تؤديه هنا، صورة لكل من الفقدان (الإماتة) وهي كذلك صورة الإنعاش؛ طالما أنها تصف نشاط الناقة وحيويتها. وبالطريقة نفسها، تعبر عن ''الموت'' الرمزي للشاعر والإرهاص الضروري لخلاصه و''بعثه'' من جديد. وفي البيت ٣٢ نصادف انقطاعاً مفاجئاً في موضوع القصيدة وأسلوبها، حيث ينتقل الشاعر فجأة من لغة النسيب والرحيل الشعرية الغنية في مجمعها، تلك اللغة التي تكثر فيها الاستعارات والتشبيهات، إلى خطاب مجرد مباشر يبدو سرداً ''نثريًا،'' فيما يسعى الوشاة على جانبي ناقته يعلنون له أنه ''مقتول.'' وهذا التغير المفاجئ في نغمة القصيدة يقف كذلك علامة على انتقالها إلى القسم الثالث منها.

المديح: ٣٣/٣٤–٥٥.

يبدأ هذا التغير المفاجئ في الأسلوب في البيت ٣٢ وهو يذكرنا ما لاحظناه في تناول الأبيات ٣٧–٤٣ من قصيدة النابغة ''يا دار مية'' في الفصل ١. وفي قصيدة كعب، يسود هذا الأسلوب ''النثرى'' الجزء الأوسط من القصيدة؛ أي ما بين البيتين ٣٢–٤٢ حتى البيت ٤٣، حيث يعود الشاعر مرة أخرى إلى اللغة الشعرية المجازية غير المباشرة. وبطبيعة الحال ليست هذه ''البساطة'' إلا مجازاً شعرياً. ففي هذه الأبيات بناء بلاغي بارع وهي لا تنطوي في الحقيقة على ''النثرية'' على الإطلاق، وإنما بنية بلاغية ذات رهافة. وإن أخذنا في الحسبان أنه ليس ثمة أساس تاريخي مثبت للأخبار المصاحبة للقصيدة، فليس من المستبعد أن تكون –أي الأخبار– مشتقة من القصيدة نفسها. إن تحول كعب بن زهير إلى الإسلام، على الأرجح، ليس إلا بناءً أدبياً مقنعاً من حيث واقعيته إلى حدٍّ أنه وَلّدَ البناء ''التاريخي''؛ أي الأخبار. أو لا يبدو، بعبارة أخرى، أن هذه الأخبار المصاحبة للقصيدة تسجيل لأحداث واقعية، ولكنها – على الأرجح– تجسيد سردي للجوهر الدلالي للقصيدة، وقد ألحقت بها على سبيل الشرح والتفسير.

إذن، فإن ما أذهب إليه، هنا، هو أن هذا المقطع (الأبيات ٣٢–٤١) ليس بالضرورة ذا قيمة تاريخية أكثر من أي مقطع آخر في القصيدة، بل هو بناء أدبي محكم الصنعة لا يستبعد أن تكون تاريخيته مجازاً. وقد تكون قصة تحوُّل كعب بن زهير إلى الإسلام من صنيع يده. ذلك أنه، في الحقيقة، مبني طبقاً للنموذج الشعائري للتضحية والفداء، ومتحكم فيه شعائرياً على نحو صارم كما هو الحال في النسيب والرحيل. وعلاوة على هذا، فسنرى أن هذا الجزء أكثر تعقداً بلاغياً ودلالياً، مما توحي به القراءة ''النثرية'' الأولى. ويشكل الجزء الأول (الأبيات ٣٢–٣٦) المحور البنائي والمعنوي للقصيدة ولذا فهو مفتاح قراءة القصيدة بكاملها. ومما يميز هذا الجزء، بالإضافة إلى التغير المفاجئ في الأسلوب بين البيتين ٣١–٣٢، استخدام صيغة المفعول في قافية كل بيت. ومما يؤكد تأثير هذا التكرار الصرفي تكرار حرف الردف – الواو– في القافية في حين أننا نجد في بقية القصيدة التوزيع العشوائي بين حرفي الواو والياء في حرف الردف. ولا تؤدي القافية هنا دوراً صوتيًا وإنما تؤدي أيضاً دوراً دلاليًا حيث تشير إلى التحول أو الانتقال إلى الإسلام في نفس كعب، ذلك التحول الذي وَلّدَ القصيدة كلها بين كلمتي ''مقتول''

في البيت ٣٢ و''مأمول'' في البيت ٣٦؛ من الموت إلى الأمل. فالانتقال هنا من الأمل الخائب واليأس (البيت ٣٣، وانظر كذلك البيتين ١١-١٢) إلى الأمل المتجدد، ومن الموت، كما هو مصوَّر في صورة الثكلى وكيد الوشاة بكعب (الأبيات ٢٩-٣٢)-إلى الميلاد الجديد، يشير بعاقبة إلى القالب الطقوسي لقصيدة كعب مع سوابقها الشعائرية، كما يشير أيضا إلى غرضها النهائي. ويلاحظ غاستر في معرض كلامه عن طقوس العبور، أو الانتماء، وعن النمط الموسمي أنه:

> مما يبرز العلاقة بين عملية الانتماء والإنعاش بصفة خاصة أن الانتماء كثيراً ما يرتبط بفكرة الميلاد الجديد. ومن أوضح الشواهد على ذلك كلمة ''neophyte'' نفسها (حرفيًا، ''فسيلة جديدة'' التي تطلق غالباً على المنتمين الجدد)، بالإضافة إلى أفكار الإنعاش (أو حتى الخلود) المرتبطة ارتباطاً دائماً بالدخول في عالم الأسرار في نطاق الطقوس القديمة. وهكذا، نجد على سبيل المثال في أسرار أتيس أن المرشح للانتماء يُنْظَرُ إليه بأنه ''موشك على الموت''؛ وبعد أن يؤدي الشعائر المطلوبة يتخذ طريقه إلى حياة جديدة.[٢٧]

إن الشاعر يبدأ بالادعاء على الوشاة بالكذب بحقه واتهامه زوراً؛ وهم الذين يرونه مقتولاً (البيت ٣٢). ومن ثم يقدم نفسه بين يدي النبي متوسلاً لا حيلة له، قد انشغل، أو تشاغل، عنه أخلاؤه الذين وضع آماله فيهم (البيت ٣٣). وفي كلا البيتين يصور الشاعر نفسه ضحية ومغلوباً على أمره (بالمبني للمجهول): فهو يأمل-''كنت آمله'' (بالمبني للمعلوم)- لكنه وُوْجِهَ بالنكران والإهمال. وهذا يقابل ما نجده في البيتين ٣٤-٣٥، حيث الصوت الإيجابي القوي في البيت ٣٤، ''فقلتُ، خلوا طريقي...!'' يوحي بوضوح أن للشاعر فعالية في سبيل خلاصه-أي أنه، بمعنى ما، جدير بأن يخلّص. لكن فعل الشاعر القوي -وهذا هو جوهر ''الإسلام''- هو أن تكون لديه الشجاعة ليستسلم لإرادة الله، ويقر ببشريته الفانية. وعلاوة على هذا، ينبغي عليه أن يكون مستعدًا للتضحية بحياته، وهذا تحديداً هو المقصود من البيت ٣٤: أي أنه سيواجه موتاً محتملاً ويستسلم لإرادة الله. إن هذه ''التضحية'' هي الشرط الضروري ليفتدي الشاعر نفسه. وفي عبارة أخرى، إن ''دراما'' ''إسلام'' كعب، وقيمته الأخلاقية بالمثل، تتطلب أن يواجه خطر الموت كي يدخل في الإسلام. وهذا المعنى، كما أشرنا أعلاه، معبر عنه بوضوح، وإن كان بسرد نثري، في الخبر المقتبس سلفاً عن الأنصاري المتحمس الذي همَّ بقتل كعب. وبدون عامل الخطر هذا، أن يسلّم نفسه لإرادة الله، فقد يعتبر إستسلام كعب لإرادة الله مجرد انتهازية. وقد حاول الشاعر أن يضع

مصيره بين يدي الله فنراه يختار في البيت ٣٤ من بين أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين اسم ''الرحمن''.

وقد عبر كعب عن إسلامه بإيجاز جد بليغ في البيت ٣٦:

٣٦. أُنبئْتُ أَنَّ رَسولَ اللّهِ أوعَدَني وَالعَفْوُ عِندَ رَسولِ اللّهِ مَأمولُ

ويعبر الشطر الأول عن قوة رسول الله؛ في حين يعبر الثاني عن امتثال كعب له. وهكذا فإن البيت ٣٦، كما حدث مع الأبيات ٤١–٤٣ في قصيدة النابغة، بمثابة إقرار بالتوسل، وتذليل النفس، وإعلان الولاء. وهو كذلك يشبه تلك الأبيات في خصائصها الأسلوبية: بساطة المعجم ممزوجة بتعقد بلاغي. وفي بيت كعب يوضع هذا في بنية الطباق (أ ب ب أ). وهذا الطباق المتعاقب يتقدم من تشكيل الصوامت اللينة، ن، ب، ن، في صيغة المجهول، ثم تأتي عبارة ''رسول الله''، ليصل إلى أعلى درجة من الشدة والإيجابية في ''و، ع،د'' المهددة؛ وطباقها، كذلك، العفو، في ''ع، و، د'' يبدأ الحركة المضادة، يليها بعبارة ''رسول الله'' مرة أخرى، ومن ثم فإن هذا الطباق ينتهي كما بدأ بصيغة المبني للمجهول من خلال الحرفين اللينين: الميم واللام، أي في اسم المفعول ''مأمول''. إن استخدام صيغة المبني للمجهول يعبر عن الإسلام بوصفه محواً إرادياً للذات. وفي حين يقول الشاعر في البيت ٣٣ ''آمله'' بضمير المتكلم المفرد بصيغة المعلوم، فإنه في البيت ٣٦، وقد واجه الرسول، لا يكاد يجرؤ على الأمل، وبدلاً من ذلك يستخدم اسم المفعول ''مأمول'' المشتق من الفعل بصيغة المجهول. وفي الوقت نفسه، نجد الشاعر نائب فاعل مجهول ''أنبئت''، وكذلك مفعولاً به ''أوعدني''، ولكنه لم يعد فاعلاً.

وهكذا، يعبر هذا البيت ٣٦ عن الاعتراف برسول الله والخضوع له من خلال التكرار الموازي لعبارة ''رسول الله'' في منتصف كل شطر من البيت. ومما يزيد من القوة البلاغية لهذا التكرار أن هذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكر الرسول في القصيدة. وقد ترى ثمة تمهيداً لهذا من خلال ذكر ''الرحمن'' في البيت ٣٤، ولكن ''شهادة'' الشاعر لا تتم إلا في البيت ٣٦. ويعبر هذا البيت أيضاً عن الرسالة الدينية التي تمثل جوهر الدين الإسلامي: فالله، ممثلاً في رسوله، يهدد بالهلاك — وهذا تعبير عن القوة– ولكنه في الوقت نفسه قادر على العفو والرحمة. فجوهر الإسلام هو الخضوع لهذا القدرة الربانية والأمل في رحمتها. وهكذا يمثل البيت ٣٦ محور القصيدة من النواحي البلاغية والصوتية والدلالية.

وإن نعد الآن إلى الافتراض الأساسي لهذا الفصل، يتضح أن هذا المقطع المحوري من قصيدة كعب يعبر تعبيراً موجزاً عن النموذج الشعائري الذي بنيت عليه القصيدة بأكملها، فمن الواضح أنه يشكل، مثله مثل ''التبادل الطقوسي'' عند ماوس، ظاهرة اجتماعية متكاملة تعبر عن شتى الأنشطة الاجتماعية في آن واحد: فافتداء الشاعر نفسه يمثل نشاطاً (اقتصادياً)، وهو يقسم على امتثاله للدين الجديد (سياسي اجتماعي)، وهو يواجه ''رسول الله'' ويخضع للإسلام (دينيًا، أخلاقيًا) من خلال قصيدة تعد قوتها، وقيمتها، ودوامها فعاليات لفنيتها (جماليًا). أما الجانب الأسطوري، فمعبر عنه في النمط الأسطوري/الشعائري للموت والبعث (مقتول مأمول)؛ وفي جعل تحول كعب إلى الإسلام تعبيراً أسطوريًا شعريًا عن تحول المجتمع العربي من الجاهلية إلى الإسلام، كما سوف نبين فيما بعد.

في البيت ٣٧، تنكسر حدة التوتر الذي خيّم على الجزء السابق من القصيدة والذي بلغ ذروته في البيت ٣٦. ومما يخفف من حدة التوتر هذه كلمة ''مهلاً'' التي تقع في أول البيت ٣٧، وكذلك تخفيف الكثافة البلاغية، وتغيير حرف الردف في القافية من الواو إلى الياء، أو من ''مفعول'' إلى ''تفعيل''، والذي يبدأ بعده التوزيع العشوائي بين حرْفَيْ الردف. ويهيب الشاعر بالرسول إلى أن يتبع هدى الله والقرآن ويرأف به. وهنا يلفت انتباهنا التشابه شبه التام بين عبارات مفاتيح في البيتين ٣٦-٣٧ من قصيدة كعب وبين البيتين ٤١-٤٢ من قصيدة النابغة، إلى أن ما نحن بصدده ليس التأثير الشعري (الإلماح أو التناص) فحسب، وإنما هو عناصر واضحة من الطقوس والمراسيم. وهكذا نجد نمط أو صيغة ''أنبئت أن ... أوعدني ... مهلاً ...'' في النابغة:

٤١. أُنبِئتُ أنَّ أبا قابوسَ أوعَدَني ... وَلا قَرارَ عَلى زَأرٍ مِنَ الأَسَدِ

٤٢. مَهلاً فِداءٌ لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ ... وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ

وفي كعب:

٣٦. أُنبِئتُ أنَّ رَسولَ اللَهِ أَوعَدَني ... وَالعَفوُ عِندَ رَسولِ اللَهِ مَأمولُ

٣٧. مَهلاً هَداكَ الَّذي أَعطاكَ نافِلَةَ الـ ... ـقُرآنِ فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ

إن تكرار هذه الصيغة يكشف عن جانبين متداخلين للقصيدة بوصفها طقساً. فمن الوجهة الأدبية، يؤدي الإلماح إلى عمل شهير (تحفة فنية) إلى تطابق أسطوري بين

المتوسِّل/المتوسَّل إليه–النابغة/الملك النعمان وكعب/النبي محمد، مما يخلع سلطة شعرية على كعب وسلطة أخلاقية–سياسية على محمد (انظر الفصل ٣). ومن الوجهة الشعائرية فإن العبارات المكررة تشير إلى خطوة معينة في شعيرة التوسل والخضوع. وهكذا فإننا نشهد في هذه القصيدة التبني الإسلامي [أو التكييف الإسلامي] لأشكال الطقوس والمراسيم الجاهلية وذلك لدعم سلطة النبي والدولة الإسلامية الناشئة من خلال تطابقهما مع النماذج السلطوية التقليدية.

تكرِّر الأبيات ٣٨–٤١ النمط الطقوسي لتحول الشاعر من الباطل إلى الحق، من الجاهلية إلى الإسلام. ونرى هذا المعنى معبراً عنه في القافية من خلال استخدام كلمتين من الجذر نفسه، أي ''ق–و–ل''، كلاهما مؤكَّدة بالجناس. ففي البيت ٣٨، تشير كلمتا ''أقوال'' و''أقاويل'' إلى أكاذيب وشاة الشاعر وهمهماتهم الزور ضده. أما البيت ٤١، فتشير فيه عبارة ''قيله القيل'' إلى صدق كلام الرسول وموثوقيته؛ أي أن للرسول القدرة والعزم على تنفيذ ما يقول. فندرك في هذا الجزء من القصيدة الانتقال من الكذب إلى الصدق ومن الباطل إلى الحق حيث تحول معنى الكلمة ''قيل'' أو ''قول'' من الكذب في البيت ٣٨ إلى الصدق في البيت ٤١؛ وكما نرى هذا ''العبور'' من الباطل إلى الحق، نرى كذلك التعبير عن الرعب والخطر في وصف ارتعاد الشاعر، أو الفيل، أمام رسول الله (البيتان ٣٩–٤٠). والمسألة هنا هي أن الممدوح في قصيدة كعب، النبي محمد، صاحب سلطة على الحياة والموت، ولن يشعر كعب بالطمأنينة، إلا بعد أن يمنحه هذا الممدوح حمايته ويؤمنه بعد خوف وخطر. ونرى في البيت ٤٠ الطباق نفسه الذي رأيناه في البيت ٣٦ بين التهديد بالعقاب والأمل في العفو من خلال تكرار طرفيه: ''يرعد...تنويل''. ويمكن أن نقارن مرة أخرى بين قصيدة النابغة وقصيدة كعب: فالمخطئ/المتوسل لا يعترف بخطئه ويسعى إلى العفو، ولكنه يزعم أنه قد وقع ضحية للوشاة والمفترين ويلتمس الرحمة (الفصل ١، النابغة، ''يا دار مية،'' البيتان ٣٩–٤٠؛ كعب، البيت ٣٨). نكتشف من خلال هذه العبارات المتوازية أن ما يبدو للوهلة الأولى أنه ''الواقعية'' الدرامية والسردية لهذين المقطعين ليس في آخر الأمر إلا إعادة أداء طقس أو مراسيم تقليدية.

إن البيت الختامي لهذا الجزء؛ أي البيت ٤١، مثل البيت ٣٦، يعبر عن الخضوع للسلطة (الإلهية). أما فيما يتصل بمعنى وضع الشاعر يده في يد الرسول دون منازعة (وضعت يميني لا أنازعه في كف...)، فإن محقق شرح السكري يفسرّه عليه

بقوله: ''أي وضعت يميني في يمينه في وضع طاعة لا أنازعه. يعني أنه أسلم نفسه له وبايعه. وكانت العرب إذا تحالفوا على شيء ضرب كل منهم على يمين صاحبه.''[٢٨] والمقصود بعبارة ''ذي نقمات'' هو الإشارة إلى أن محمداً رجل تُخْشَى شوكته.

يجب أن نقرأ هذا الجزء بكامله (٣٢-٤١) في ضوء الأبيات ٦-١١ في النسيب. ذلك أن مرحلة التفريغ في النمط الموسمي لدى غاستر في أبيات النسيب معبر عنها في صورة فشل الثقة أو انعدامها، وبطلان العقد الاجتماعي الجاهلي: الكذب والتقلب والخيانة وعدم الوفاء بالوعود. ومما يثير الاهتمام هنا هو الطباق بين ''ما مواعيدها إلا الأباطيل'' في البيت ١١ و''قيله القيل'' أي أنه يحفظ عهده، وكلمته قاطعة، في البيت ٤١؛ بين الأمل الخائب والأمل المحقّق؛ بين الإغواء والتضليل (البيت ١٢) والهدى، والفصل بين الصدق والكذب ''تفصيل'' (البيت٣٧). وهكذا يشكل الجزء المكون من الأبيات ٣٢ إلى ٤١ نواة طقوسية تجعله مفتاحاً يفتح القصيدة بكاملها، كما تشكل نتائج هذا الجزء تتمة لنسيب القصيدة. ويعبر عن الانتقال من التفريغ إلى الملء بطرق عدة وخصوصا بالانتقال من الوعود المنقوضة إلى الوعود المتحقّقة ومن التضليل إلى الهدى. (ومن الجدير بالذكر أن ''التضليل'' و''الهدى'' من معجم القرآن أيضاً). ويؤدي ذلك إلى الجمع بين ''تضليل'' سعاد في قسم النسيب وتضليل حساد الشاعر والمفترين عليه. وفي الوقت نفسه، تؤدي مرحلة الملء في هذا القسم إلى تطويرها المتكامل في الأجزاء النهائية من القصيدة.

وموضوع الجزء التالي (الأبيات ٤٢- ٤٧) هو الرهبة التي يوقعها رسول الله في القلوب. أما الوظيفة الطقوسية لهذه الرهبة فهي الإنعاش المعبِّر عنه من خلال تشبيه الرسول بالأسد. ذلك أن الخوف من الحساب العاجل على يدي محمد عندما كشف كعب عن تنكره وهويته وتعيَّن عليه أن يبرر نفسه وأعماله (البيت ٤٢) كان لابد أن يؤدي إلى قراءة ''إسلامية''، في شرح التبريزي.[٢٩] فالشاعر يواجه حساباً عاجلاً في الدنيا وآجلاً في الآخرة. ونرى في الصورة المهيبة للرسول ''لا ذاك أهيب'' نقطة الانطلاق من خلال هذا التشبيه إلى الأسلوب ''النثري'' للنواة الدلالية للقصيدة ومن خلال التشبيه إلى معاني العالم الشعري ومعجمه.

إن وصف المحارب، تشبيهاً أو استعارةً، بالأسد وصف شائع في الشعر العربي. ويؤدي اسم التفضيل (أهيب) إلى تعظيم الرسول وما يوحي به من رهبة في القلوب. وفي سياق القراءة الراهنة، تكمن أهمية هذا الوصف في تأكيده طرفي المعادلة؛ أي الرهبة

والرغبة. ذلك أن قيمة رحمة الإنسان تتناسب تناسباً مع قوة غضبه: فرحمة الضعيف أو عفوه لا قيمة لهما. وربما اقتبسنا من المعتزلة اسماً لهذا المبدأ هو ''الوعد والوعيد''. فهذا المبدأ يشرح كذلك كثيراً من السور المكية في القرآن. فإذا لم يكن بإمكان محمد أن يبث الرهبة من العقاب الإلهي في قلوب قومه، فكيف يمكن أن يطلب منهم السعي إلى التماس رحمة ربهم؟ وعلاوة على هذا، علينا أن نتذكر أن صورة الإنعاش المسيطرة في قصيدة كعب -الأسد الذي يطعم أشباله لحوم البشر- هي بمثابة شكل استعاري آخر لصورة الإنعاش في شعر الارستقراطية المحاربة، التي تصور المحارب وهو يحيي قومه بذبحه للعدو.[٣٠] وفي هذا السياق، علينا أن نفهم عبارات البيت ٤٤ ''عيشهما لحم'' بصورة حرفية للغاية بوصفها تعبيراً عن التضحية بالدم والفداء، أي عن الانتعاش.[٣١]

في البيت ٤٥ يقع تغير من المشبَّه به إلى المشبَّه من خلال التغير من الوحشي إلى الحربي. ويبدو أن البيت ٤٦ يعيدنا مرة أخرى إلى الأسد، فيصف رعب الوحش (الحمار الوحشي) والإنسان، غريزياً كان أو إدراكاً واعياً من بطش الأسد. ولكن الحاجز بين المشبه والمشبه به يختفي شيئا فشيئاً. وفي سياق القصيدة، توحي الجثة الممزقة في البيت ٤٧ بما قد آل إليه مصير الشاعر، لو أنه ''نازع'' محمداً، ولم يعتنق الإسلام.

يفتتح الجزء الختامي للقصيدة (الأبيات ٤٨-٥٥) باستعارة حربية تصور النبي في صورة سيف الله، تلك الصورة التي كثر استخدامها فيما بعد في مدح الخلفاء والقادة العسكريين في العصر الإسلامي. ويشكل المقطع بين الأبيات ٤٨-٥٠، مثله مثل المقطع بين الأبيات ٣٢-٣٦، نواة دلالية للقصيدة وتعرض الملامح البلاغية التي غالبا ما تقترن بهذه الأجزاء. فنجد البيت ٤٨ مؤلفاً من مفردات بسيطة ذات دلالات مباشرة- ''إن الرسول لسيف يستضاء به/مهند من سيوف الله مسلول''- لتأكيد الرسالة الإسلامية عن الهدى والقدرة الإلهية. ويؤدي هذا إلى وصف المهاجرين. وقد أصبحت الهجرة لدى الشاعر هجرة روحية، قام بها أتباع محمد المخلصون. ولهذا فإن ''العبور'' الذي يقومون به هو الإسلام نفسه. ونجد في خمس كلمات من البيتين ٤٩-٥٠ ''أسلموا زولوا/ زالوا فما زال'' تعريفاً موجزاً إيجازاً رائعاً للإسلام، وهي تفصل في الوقت نفسه، بين القش والقمح: فالذين يطيعون أوامر النبي هم المسلمون والأبطال؛ أما الذين لا يطيعونه، فهم الجبناء ''الذين حلت عليهم اللعنة''. وهكذا تمثل الهجرة أيضاً عبوراً من الجاهلية إلى الإسلام، وكما نرى في كل هذه الطقوس، لا يكمل العبور إلا من كان قوياً خُلُقاً وخَلْقاً.

في الوصف التالي للمهاجرين الذي يختم به الشاعر القصيدة (الأبيات ٥١–٥٥) يعود الشاعر مرة أخرى إلى المعجم والصورة المألوفين في القصيدة التقليدية. فالمهاجرون شم الأنوف، يلبسون سرابيل من نسج داود (البيتان ٥١–٥٢). وفي البيت ٥٣ يصف المهاجرين بأنهم يمشون في الحرب مثل قافلة من الجمال البيض التي تحفظ نظام مشيها بالعصا، في حين أن الجمال السود العجفاء القصيرة، والمفهوم أنها تعني الأنصار، تحيد عن الطريق ''تعرد''، بمعنى الفرار من ميدان الحرب.[٣٢] وعلى الرغم من أن الصورة والمفردات جاهلية صرف فإن الإشارة لا بد أنها إلى المقابلة في سورة الفاتحة في القرآن بين الذين يهديهم الله إلى ''الصراط المستقيم'' وبين ''الضالين'' المغضوب عليهم. ويختم كعب قصيدته ببيتين في مدح المهاجرين يتجلى فيهما الأسلوب الجاهلي نفسه الذي رأيناه في الأبيات التي افتتح بها قصيدته. ويجمع كلا البيتين الختاميين بين الطباق وصيغة النفي، ليعبرا عن رباطة جأش البطل في القتال وثباته أمام الموت. وبالرغم من أن هذين البيتين جاهليان في المعنى والمعجم إلا أن السياق الإسلامي قد غيَّر معنى البيت الختامي تغييراً كاملاً. ذلك أن الشرب من حياض الموت كان يعبر في الجاهلية عن إماتة العدو في الغالب. أما بالنسبة إلى المهاجرين، بل بالنسبة إلى أي مسلم، فإن الموت في القتال ''في سبيل الله'' هو عبارة عن التضحية بالنفس والشهادة التي تضمن الخلاص والحياة الأبدية. ويعني هذا في إطار النمط الموسمي لدى غاستر، أن الموت شهيداً يبعث الحيوية والإنعاش.

إن دلالة هذا المقطع الختامي تصبح أكثر وضوحاً عندما نقارنها بقصائد أخرى نتناولها في الكتاب الراهن. أما الآن، وفي ضوء فهمنا للموقف السياسي لكعب داخل مجتمعه الديني الذي انضوى فيه لتوه، ينبغي أن نتذكر أن من أدوار النمط الطقوسي الذي تناولناه هو استعادة البناء الاجتماعي الشرعي أو إعادة بنائه، حسب الطبقات المناسبة. ومن ثم فإن الهدف الأول لقصيدة المدح هو وضع العلاقة–المكانة والمنزلة النسبية–بين الشاعر والممدوح موضع مفاوضة. ويتم هذا من خلال مراسيم الخضوع والمدح والتبادل الطقوسي بين القصيدة والجائزة. وهكذا فإن الجائزة أو الهدية المقابلة تعبِّر عن تقدير الممدوح ليس للقصيدة فقط، وإنما للشاعر كذلك. ويستخدم الشاعر من جانبه المديح في المقام الأول للتعبير عن شرعية الممدوح وسلطته ضمن الهرمية الاجتماعية. وفي الأغلب، كما نرى في هذه القصيدة وغيرها في الفصول التالية، يحاول الشاعر كذلك أن يعلي من رؤيته للهرمية السياسية وأن يثبت مكانته في مواجهة مكانة المنافسين الآخرين في الدولة.

وإذا أخذنا في حسباننا محاولة الأنصاري قتل كعب عندما كشف عن حقيقة شخصيته للمرة الأولى أمام النبي، فيبدو واضحاً أن الشاعر، بعد أن أكد مكانة النبي على رأس الجماعة، يعلن تأييده للطائفة السياسية المنافسة للأنصار، أي المهاجرين. ومن ثم فإن الشاعر يصفهم بأنهم المحور الحقيقي للمجتمع الإسلامي، كونهم، مثلهم مثل النبي، من الطبقة الارستقراطية في مكة ومن قبيلة قريش، وقد أثبتوا جدارتهم للنبي وبالإسلام من خلال محنة الهجرة. وهكذا، فإن كعباً يقارن بين المهاجرين والأنصار، ويصف الأولين بـ''الجمال الزهر''، يقصد بياض الأخلاق والرفق في المشي دليلاً على الوقار والسؤدد، أي أنهم سادة، ويصف الأخيرين بالجمال السود القصيرة المنحرفة عن الطريق، أي أنهم أقل منزلة من المهاجرين نسباً وأخلاقاً.

فإذا ما عدنا إلى المقولات النقدية التي أقمنا عليها تحليلنا، نستطيع أن نبدأ بتجميع الجوانب المتعددة للقصيدة. وأولاً فإننا نجد، فيما يتصل بالتبادل الطقوسي، في قصيدة كعب ''حركة اجتماعية متكاملة'' تتيح لمؤسسات عدة أن تظهر في آن واحد. فالفداء نفسه مؤسسة اقتصادية ذات شكل معين. ومن خلال افتداء الشاعر نفسه– بالقصيدة في حالة كعب– فإن الشاعر المهدر دمه يسمح له بالعودة إلى حظيرة المجتمع، ويصبح كعب ''الميت'' في نظر المجتمع ''حيًّا'' مرة أخرى، كما يصبح من حقه ممارسة كل الحقوق والواجبات المنوطة بأعضاء المجتمع. وهذا في حد ذاته يشير إلى وظيفة القصيدة في طقس العبور حيث ينتقل العابر الطقوسي من مكانة اجتماعية إلى أخرى، وخصوصاً، طقس إعادة الاندماج حيث، كما رأينا في حالة النابغة (الفصل ١)، يأتي المهدر دمه في صورة المتوسل ويتم استيعابه في المجتمع مرة أخرى. بالإضافة إلى ذلك، يبادر الشاعر بطرح رؤيته للبناء السياسي الصحيح للدولة–مما يعد الجانب المشكّل للمجتمع (sociomorphic) في القصيدة. ومع إضافة العنصر الإسلامي، في حالة كعب، فإن العناصر الأسطورية الراسبة التي لاحظناها في قصيدة النابغة يعاد تنشيطها؛ إذ تكتسب القصيدة بعداً أخلاقيًّا ودينيًّا. فتحوُّل الولاء في قصيدة كعب ليس فقط تحولاً من حاكم عربي إلى آخر (من الغساسنة إلى اللخميين)، وإنما هو تحول من المجتمع القبلي الذي نشأ فيه الشاعر إلى نظام اجتماعي مختلف اختلافا جذريًّا؛ أي من الجاهلية إلى الإسلام. ولم يفتدِ كعب حياته الدنيوية فحسب بل افتدى روحه الخالدة أيضاً. وهنا يصبح الشعر أسطورة، بل مولداً للأساطير، إذ يبدو أن هذه القصيدة قد وَلَّدَت أخبارها، وبذلك جعلت من تحول كعب بن زهير إلى الإسلام نمطاً نموذجيًّا لكل مسلم.

من هنا، أيضا، تظهر شجرة النسب الشعري لكعب في الصورة. فقد كان كعب سليل عائلة شعرية جاهلية معروفة؛ فكان أبوه زهير بن أبي سلمى من أشهر شعراء الجاهلية؛ كما كان أبو زهير وخاله بشامة بن الغدير شاعرين، وكذا زوج أمه أوس بن حجر؛ وأختاه سلمى والخنساء.[٣٣] ولهذا فإن فداء كعب من خلال القصيدة يمثل في حد ذاته فداء التقليد الشعري الجاهلي في الإسلام. إن إنشاد كعب قصيدة "إسلامية"، يتبع فيها التقاليد الشعرية الجاهلية يوحي بأن القصيدة الجاهلية لا تتعارض مع الإسلام، وإنما هي مما يمهد الطريق إلى الإسلام. ومن المناسب حقًّا أن من فعل ذلك هو ابن زهير بن أبي سلمى، الذي عُرِفَ عنه الاحتفال بفضائل السلام في الجاهلية في معلقته، التي ذكر فيها الله ويوم الحساب.[٣٤] ويشير إلى ذلك الخبر التالي حول وصية زهير بن أبي سلمى لولديه كعب وبجير:

> وروي أيضاً أن زهيراً رأى في منامه أن سبباً تدلّى من السماء إلى الأرض وكان الناس يمسكونه، وكلما أراد أن يمسكه تقلّص عنه. فأوّله بنبي آخر الزمان، فإنه واسطة بين الله تعالى وبين الناس، وأن مدته لا تصل إلى زمن مبعثه؛ وأوصى بنيه أن يؤمنوا به عند ظهوره.[٣٥]

إن الأنماط الشعائرية التي بُنِيَتْ عليها قراءتنا للقصيدة–طقس العبور بمراحله الثلاثة: الانفصال، الهامشية، وإعادة الانتماء والنمط الموسمي بطرفيه من التفريغ (الإماتة والتطهر) والملء (الإنعاش والابتهاج)–هي تعبيرات عن الآليات النفسية–الاجتماعية الخاصة بالانتقال الشخصي والمجتمعي. ومن هذه الجهة، فإن القصيدة بوصفها شكلاً أدبيًّا يمكن أن ينظر إليها بوصفها المظهر الخاص بالثقافة العربية والإسلامية لسيرورة إنسانية عامة، فردية كانت أو جماعية. وهكذا فإن القصيدة قادرة على فرض شكل ومعنى على العلاقات الإنسانية والمجتمعية المتغيرة، وعلى التحكم فيها من خلال شرح التغير وتوجيهه ومن ثم على السيطرة عليها. إن البنية الشعائرية هذه للقصيدة تتيح لنا مستويات متعددة من المعنى، ومن ثم تصبح القصيدة قادرة على التعبير في الوقت نفسه عن عدد من المؤسسات المتنوعة. وهكذا يعبر النمط "الموسمي" المتجسد في شكل النسيب–الرحيل–الفخر (المديح) للقصيدة القديمة أولاً عن تحول كعب السياسي من قبيلته إلى محمد، بشكل يماثل إعادة انتماء النابغة في البلاط اللخمي؛ وكذلك، يعبر هذا النمط عن تحول كعب الديني من دين أجداده بني مزينة إلى الإسلام؛ وهذا بالتالي

يصبح نمطاً نموذجيًا لانتقال المجتمع العربي من الجاهلية إلى الإسلام، بل نمطاً نموذجيًّا لخضوع التقليد الشعري الجاهلي للإسلام.

وإذا كانت نظرية التبادل الشعائري تبين لنا كيف ولماذا أنشئت القصيدة، فإن النمط الموسمي يشرح لنا لماذا حفظت وأنشدت مرة بعد أخرى. إن الفرق بين إنشاء القصيدة وإنشادها المتكرر (وهاتان العمليتان الأخيرتان سمتان من سمات الشعر المنقول شفويًّا) كالفرق بين العشاء الأخير وتناول القربان عند النصرانية أو الفرق بين تضحية إبراهيم بالكبش الذي حلَّ محلَّ إسماعيل وبين أضحية المسلمين في عيد الأضحى [أي أن الفعل الأصلي قد أصبح أساساً لأدائه مرات لا تحصى أداءً رمزيًّا وتذكاريًّا. وتلقي ملاحظة والتر بوركيرت Burkert عن الشعائر بعض الضوء على هذا المفهوم:

> إن البيولوجيا، منذ عمل سير جوليان هاكسلي وكونراد لورينز، حددت الشعائر بأنها نمط سلوكي فَقَدَ وظيفته الأولية- الموجودة في نموذجه غير الشعائري- إلا أنه يستمر من خلال وظيفة جديدة، وهي وظيفة خاصة بالتواصل. ... هذه الوظيفة الاتصالية تكشف عن سمتين أساسيتين للسلوك الشعائري، أي التكرار والمبالغة المسرحية. ذلك أن الأنماط الثابتة جوهريًّا لا تنقل معلومات مادية مختلفة ومعقدة وإنما تنقل كلٌّ منها معلومة واحدة فقط. وتعد هذه المعلومة المفردة ذات أهمية كبيرة لدرجة أنها تدعم من خلال التكرار المستمر لكي لا يساء فهمها أو استعمالها. وهكذا فإن حقيقة الفهم أكثر أهمية مما هو مفهوم. وفوق كل شيء فإن الشعائر تولد التفاعل الاجتماعي وتؤكده.[٣٦]

وإذا كانت الوظيفة الأولية، أو الغرض العارض، لتوسل كعب الشعري هو فداء الشاعر، وإنقاذ جسده الفاني وروحه الخالدة، فإن وظيفته الشعائرية الجديدة هي نقل تلك المعلومة الأساسية الجوهرية للغاية في الثقافة الإسلامية تلك الثقافة التي حفظتها وأضفت عليها الشعائرية، أي معنى الفداء الروحي في الإسلام. وكما وجدنا في قصيدة النابغة إعادة أداء شعائر الملكية ضماناً لسلطة الملكية العربية وشرعيتها، فإننا نجد في إنشاد قصيدة كعب المتكرر إعادة تأكيد الدين الإسلامي. بل إن ملاحظة بوركيرت عن التكرار في الشعائر، وخصوصاً إذا ضممناها إلى ظاهرة التكرار المميز للشعر المنقول شفويًّا، تفيدنا في شرح التكرارات الكثيرة للنمط داخل القصيدة- أولاً في البناء الكلي للقصيدة، ثم في سلسلة التكرارات القصيرة (الأبيات ٣٢-٣٦، ٣٧-٤٢، ٤٩-٥١؛ ٥٣)- ومن خلال الاستعارات المتنوعة. وهذا يعني أن التكرار الداخلي للنمط الشعائري يقوم بوظيفة التأكيد والضمان فحتى لو فقدت أجزاء من النص أو فسدت، أو أسيء فهمها، فلن تضيع رسالة القصيدة الجوهرية عن التضحية والفداء.

ينبغي، ونحن نتقدم من الشعرية إلى توليد الأساطير، أن نلتفت إلى بعض إمكانات القصيدة العربية لتوليد الأساطير، وهي إمكانات تتجلى في قوة توليدية للقصيدة نفسها، تمثلها قصيدة ''بانت سعاد'' تمثيلاً واضحاً. وإذا أخذنا في حسباننا ما تطرحه النظريات الحديثة عن حفظ ''النصوص'' في مجتمعات شفوية خالصة، أي أن الشعر في الثقافة الشفوية أكثر ثباتاً من النثر،[٣٧] فيجب علينا أن نفترض أن قصيدة كعب أكثر ''أصالة'' من الأخبار المرتبطة بها. وعلاوة على ذلك، فإن ثمة أدلة داخلية (الأبيات٣٢–٤١) توحي بأن القصيدة نفسها قد تكون مصدر تلك الأخبار. وهذا بمعنى أن الجزء ''السردي'' الذي سميناه بـ ''المحور الدلالي'' للقصيدة وَلَّدَ السرد النثري، الذي بني على البنية الشعائرية نفسها ثم قُدِّمَ على القصيدة ليقوم بدور شرح يوجه القارئ لقراءة القصيدة قراءة إسلامية. وبعبارة أخرى، توضح الأخبار رسالة التضحية والفداء التي تتضمنها القصيدة فكأنها بمثابة ''حلِّ المنظوم''. وهكذا، يجب أن نفهم الأخبار بوصفها أبنية أدبية في المقام الأول، أي عبارات نثرية سردية لـ ''الرسالة'' الشعرية. ولهذا فإن وظيفة هذه الأخبار هي ذات طبيعة تكرارية–أي أنها بمثابة تكرار خارجي لتدعيم التكرار الداخلي للقصيدة الطقوسية والشفوية — وللتفسير.

من شعر الأسطورة إلى توليد الأسطورة: خلع البردة على الشاعر

لا تكمل أي قراءة لقصيدة ''بانت سعاد'' لكعب بن زهير دون الإشارة إلى خبر ''بردة'' الرسول التي قيل إن النبي خلعها على الشاعر عند إنشاده إياها، حتى أن القصيدة نفسها لُقِّبَتْ بـ''قصيدة البردة''. ويقال كذلك إن الخليفة معاوية اشترى هذه البردة بالذات من ورثة الشاعر بـ ٢٠,٠٠٠ درهم وكان يلبسها الخلفاء في الأعياد والمناسبات.[٣٨] وعلى الرغم من شيوع قصة البردة، فإن ''صحة'' هذا الخبر كانت موضع شك، ذلك لأنه، على النقيض من الأخبار التي وردت في سيرة النبي لابن هشام/ابن إسحاق، فإن هذا الخبر لا يتمتع بمثل هذه المصداقية.[٣٩] ومع ذلك فإن هذا لا يعد مشكلة إذا كان ما نعنيه بـ''المصداقية'' هو ''الصحة التأريخية'' وحتى الأخبار ذات ''المصداقية'' التقليدية التي حللناها أعلاه لم نعتبرها ''تاريخية'' بمعنى الكلمة. إن ما يهمنا هنا، في الأخبار المماثلة الأخرى، هو تحليل نص الخبر، بوصفه نصاً أدبيًا، واكتشاف دلالته الرمزية أو التفسيرية في علاقته بالنص الشعري.

ينبغي علينا في المقام الأول أن نفهم عملية خلع البردة على الشاعر في سياق منح الهدية الرمزية أي بوصف المنح جزءاً من تبادل شعائري. وفي هذا الضوء فإن لخلع البردة على الشاعر وظيفتين: الأولى، كما لاحظ كارل بروكلمان وجورج يعقوب، أن منح خلعة الشرف للشاعر مكافأة على شعره كان عادة راسخة بين العرب.[٤٠] وفي سياق الأدب العربي، كانت مكافأة الشاعر بخلع حلة سنية عليه، كما يتبين من بيت للفرزدق (ت ١١٠/٧٢٨) عن الشاعر الجاهلي علقمة الفحل، امتيازاً معادلاً لخلود الشاعر في القلوب أو على ألسنة الناس:[٤١]

وَالفَحلُ عَلقَمَةُ الَّذي كانَت لَهُ ... حُلَلُ المُلوكِ كَلامُهُ لا يُنحَلُ

وفي سياق هذا الفصل، يجب أن نفهم أن خلع البردة على الشاعر هو، كما ذكرنا منذ قليل، جزء من تبادل طقوسي: فالقصيدة تقوم بدور الهدية الرمزية في طقس إعلان الولاء أو الإخلاص، وتقوم الحلة أو البردة، إذن، بدور الهدية الرمزية المقابلة. وقد ذكرت في تناولي لقصيدة ''يا دار مية،'' للنابغة أنه في مثل هذه الطقوس يقدم المتوسل حياته أو شيئاً من نفسه للحاكم، الذي بقبوله للولاء يمنحه بدوره حمايته، فكأنه يمنحه حياة جديدة في المقابل. وتجسد الهدية والهدية المقابلة في طقوس إعلان الولاء، وبخاصة عندما نتذكر ملاحظة ماوس عن أن الهدية تحتوي على شيء من معطيها أو من روحه، جوهر الولاء؛ أي أن كلا الطرفين يدين بحياته للآخر، وأن كل طرف سيذود عن الآخر بحياته. وهكذا، ترمز البردة إلى حماية النبي. ولما كانت البردة رمزاً للروح، فإنها هدية الحياة الخالدة. وبصورة مماثلة، ترمز البردة إلى الشرعية.[٤٢] وهكذا يعلل رودي باريت تعليلاً صحيحاً اهتمام الأمويين–ويمكن أن نضيف العباسيين– بالحصول على هذا الأثر والاحتفاظ به.[٤٣]

وتتضح الوظيفة الرمزية للبردة المخلوعة على الشاعر الذي ''أنقذه'' إسلامه عندما نقابل بينهما وبين وظيفة الملابس في قصة الشاعر الجاهلي الذي يقال إن النبي وصفه بأنه ''قائد الشعراء إلى النار،'' أي امرئ القيس. وتتلخص القصة في أن الشاعر عندما لم يجد من يسانده في الأخذ بثأر والده الملك، تخلّى عن دروع أسلافه (التي ترمز إلى الشرعية الموروثة) وسعى إلى طلب المساندة من قيصر الذي أيّدَهُ بجيش كثيف. وعندما أخبر أحد الوشاة قيصراً بأن امرأ القيس غَوِيٌّ عاهر، وأنه لما انصرف عنه بالجيش، ذكر أنه كان يراسل ابنته ويواصلها، وهو قائل في ذلك أشعاراً يشهرها بها في العرب، فيفضحها، ويفضحه فبعث إليه، حينئذٍ، بحلة وَشْيٍ مسمومة منسوجة بالذهب، وقال

له: إني أرسلت إليك بحلّتي التي كنت ألبسها تكرمة لك، فإذا وصلت إليك فالبسها باليمن والبركة، واكتب إليّ بخبرك من منزل إلى منزل. فلما وصلت إليه، لبسها، واشتد سروره بها؛ فأسرح فيه السم وسقط جلده؛ فلذلك سمي ذو القروح، ثم مات.[٥] فإذا كانت دروع أسلاف امرئ القيس ترمز إلى الشرعية الوراثية، فإن من المؤكد أن الحلة الأجنبية المهلكة ترمز إلى اللا شرعية. وإذا كانت الحلة الرومية المسيحية تجلب الهلاك إلى العربي المتمرد— وهذا بلا شك معنى لقب امرئ القيس ''الملك الضليل،''[٤٦] فلا شك أن بردة النبي تهب النجاة. وإذا كان كعب سليل زهير بن أبي سلمى، يمثل ذلك الجانب من الجاهلية الذي يمهد الطريق إلى الإسلام، فإننا نرى في امرئ القيس تجسيداً رمزيًا لكل ما يتعارض مع الإسلام.

لم تكن البردة بالنسبة إلى كعب، كما كان يمكن أن يراها باريت، إذن، مجرد علامة تقدير لإنجازه الشعري، وإنما كانت دليلاً على شرعية الشعر في ظل الإسلام. وهكذا، نستطيع أن نزعم أن إسلام الشاعر واستسلامه للنبي قد أصبح نموذجاً لخضوع ''الشعري'' لـ ''النبوي'' في الثقافة الإسلامية. وكما كان على الشاعر أن يخضع كي ينجو كذلك كان على التقليد الشعري هو الآخر أن يخضع.

إننا في تقييمنا للتبادل الشعائري بين القصيدة والبردة يجب، في النهاية، أن نضع في حسباننا أساس التوازن بين وجهي العملة هذين: الرمزي (القصيدة) والمراسمي (البردة). وفي حالة كعب بن زهير والنبي محمد، فإن ما يتم التبادل بينهما هما رمزا الخلود، أحدهما شعري، والآخر نبوي. وقد لاحظ ماوس هذا المفهوم في مناقشته للتبادل العتيق:

> يمكننا أن نرى طبيعة الصلة التي تنشأ عن تحول ملكية ما. ... فمن الواضح أن ... هذه الصلة التي تنشأ بين الأشياء هي في الحقيقة صلة بين الأشخاص، بما أن الشيء هو شخص أو يتعلق بشخص ما. ... ويستتبع مما قد رأينا بوضوح أن في هذا النظام للأفكار يتخلّى المرء عما هو في الواقع جزء من طبيعته وجوهره، في حين أن تلقيه شيئاً يعني أن يتلقى جزءاً من جوهر روحي لإنسان آخر.[٤٧]

أعتقد أننا سنستوعب استيعاباً دقيقاً طبيعة قصيدة المدح والهبة أو الجائزة التي تخلع عادة على الشاعر في مقابل قصيدته وإن نظرنا إليها في ضوء ملاحظات أبعد لماوس عن ''قوة الأشياء المتبادلة'' فيقول: ''لكل من هذه الأشياء الثمينة، علاوة على هذا، مقدرة إنتاجية كامنة فيه. فكما أن كل واحد منها علامة على الحياة وتأكيد لها، فهو

كذلك علامة على الثروة وتأكيد لها، بمعنى أنها ضمان سحري–ديني للمكانة والرفاهية.''[٤٨]

يجب في النهاية أن نتأكد من أن قصيدة المدح كان مفهوماً منها أنها تمنح الخلود لكل من الشاعر والممدوح، وأن قيمتها بالنسبة إلى الممدوح كانت بالتالي متكافئة مع قيمتها الجمالية، والتي كانت الضمان الوحيد لحفظها ومن ثم الشهرة الخالدة لصاحبها. ومن هذه الجهة، فإن فكرة أن قصيدة كعب كانت بمثابة هدية يمكن أن تستوجب هدية مقابلة تجسدت في البردة النبوية، وهي شعار للخلاص والخلود اللذين منحهما الإسلام للشاعر–فإنها تعكس تقدير النبي–أو على وجه التحديد تقدير التقليد الأدبي العربي–للقصيدة.

أما بالنسبة إلى جوانب مسألة الخلود في سياق قصيدة كعب بن زهير، فإننا نختم مناقشتنا وفصلنا الراهن بخبر سجله الإصبهاني في كتاب الأغاني، يتصل بالشاعر الجاهلي الشهير، أبي كعب، وهو زهير بن أبي سلمى مع ممدوحه هرم بن سنان

> قال عمر [بن الخطاب (ت ٦٤٤/٢٣)] لـ [كعب] بن زهير، ''ما فعلت الحلل التي كساها هرمٌ أباك؟'' قال: ''أبلاها الدهر.'' قال [الخليفة]. ''لكن الحلل [أي القصائد] التي كساها أبوك هرماً لم يُبْلِهَا الدَّهْرُ.''[٤٩]

هوامش الفصل الثاني

* ٢. الانتقال والخضوع

نشرت صورة سابقة لهذا الفصل في شكل جزء ثان من سوزان بينكني ستيتكيفيتش. ''قصيدة المدح في ما قبل الإسلام وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقمة وبانت سعاد لكعب بن زهير،'' في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، محررة، توجهات جديدة: الشعر العربي والفارسي،
"Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: *Mufaddaliyyah 119* of 'Alqamah and *Bānat Su'ād* of Ka'b ibn Zuhayr." in S. Stetkevych, ed., *Reorientations/Arabic and Persian Poetry* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994), pp. 21-57.

[١] سزكين، الشعر، ص٢٩٩-٢٣٥.

[٢] لا أقصد بذلك أن كعباً كان أول شاعر أو الشاعر الوحيد الذي مدح الرسول. ذلك أن أشهر شاعر قام بهذا الدور هو الشاعر المخضرم حسان بن ثابت الشاعر. ومن الجدير بالملاحظة، مع ذلك، أن النقاد العرب القدماء يتفقون على أن إنجاز حسان الشعري الجاهلي يتفوق على إنتاجه الشعري في مدح الرسول. وثمة شعراء أقل مكانة من الناحية الفنية، ورد ذكرهم في المصادر القديمة وسيرة النبي (انظر أدناه، هامش ٩)، مثل كعب بن مالك، والذين كانوا دائماً على أهبة الاستعداد لإنشاء قصائد في مدح الرسول، أو التحريض على قتال المشركين، أو هجائهم، حسبما يحتاج الأمر. وكان شعر المديح في تلك الحقبة يميل إلى المقطوعات القصيرة، المرتجلة والتلقائية، وأقرب إلى المباشرة في الأسلوب، وغالباً دون مقدمة نسيبية أو قسم للرحيل. انظر رومية، قصيدة المدح، ص٢٧٤-٢٧٦؛ وجيمس ت. مترو، '' شعر أدب السيرة،''
James T. Monroe, "The Poetry of the Sīrah Literature," ch. 18 of A. F. L. Beeston, T. M. Johnstone, R. B. Serjeant, and G. R. Smith, eds., *The Cambridge History of Arabic Literature, vol. I: Arabic Literature to the End of the Umayyad Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 368-373.
أما كعب بن زهير فيعتبر وافداً متأخراً على الجماعة الإسلامية (انظر أدناه). وتعد قصيدته ''بانت سعاد،'' التي تُلقّبُ بـ''قصيدة البردة،'' هي أهم قصيدة في زمنها، وتعد واحدة من أكثر القصائد تبجيلاً وتأثيراً في التقاليد العربية والإسلامية عبر العصور.

[٣] منذ القرن السابع للهجرة/الثالث عشرة الميلادي فصاعداً أصبحت قصيدة كعب تالية في التبجيل والشهرة لقصيدة البردة للبوصيري. وسأتناول العلاقة بين بردتيْ كعب والبوصيري وكذلك نهج البردة لأحمد شوقي في كتاب لي بعنوان قصائد البردة: المدائح النبوية في التقليد الأدبي العربي،
Suzanne Pinckney Stetkevych, *The Mantle Odes: Praise Poems to the Prophet Mu⁻amed in the Arabic Literary Tradition* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010).

[٤] أرنولد فن جنب، طقوس العبور،
Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*. Trans. Monika Vizedom and Gabrille L. Caffee (Chicago: The University of Chicago Press, 1960) [*Les rites de passage*, 1908];

تيودور غاستر، ثيسبس: الطقوس، الأسطورة، والدراما في الشرق الأدنى القديم،
Theodor Gaster, *Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East* (New York: Norton and Co., 1977);

[وثيسبس اليوناني (القرن ٦ قبل الميلاد). يعد، طبقاً لمصادر يونانية قديمة وخصوصاً أرسطو، أول شخص يظهر على المسرح بوصفه ممثلاً يلعب دور شخصية ما في مسرحية. وفي مصادر أخرى، يقال إنه كان أول ممثل أساسي بالإضافة إلى الجوقة. وكان مغنياً لأغان مأخوذة من الأساطير يلقيها مع جوقة، ويعتقد أنه أدخل أسلوباً جديداً حيث يقوم مغن واحد أو ممثل بتأدية كلمات شخصيات مفردة في الروايات، مميزاً بين الشخصيات بمساعدة الأقنعة. وعُرِفَ هذا الأسلوب بالتراجيديا. فهو إذن الذي اخترع التمثيل في العالم الغربي، وكان أول ممثل معروف لمسرحيات مكتوبة، وصار في التاريخ الغربي نموذجاً للممثلين في الأسلوب والإبداع–المترجم].

وماوس، الهدية. وانظر وصفاً كاملاً ومناقشة للصيغ النظرية عند فن جنب، فاستر، وماوس في الفصل ٦.

[٥] إرك أ. هافلوك، الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية.

Eric A. Havelock, *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982), pp. 116-117;

وس. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، الفصلين ٥ و٦.

[٦] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٨١.

[٧] هافلوك، عروس الشعر تتعلم الكتابة، ص٧٠.

[٨] هافلوك، عروس الشعر تتعلم الكتابة، ص٧١.

[٩] من بين كثير من الروايات والشروح لقصيدة ''بانت سعاد،'' اعتمدت أساساً على أبي سعيد بن حسين السكري، شرح ديوان كعب بن زهير (القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥)، ص٣–٢٥؛ يحيى بن علي التبريزي، في فريتز كرنكو: ''شرح بردة كعب بن زهير للتبريزي،''

Fritz Krenkow, "Tabrīzīs Kommentar zur Burda des Ka'b ibn Zuhair," *Zeitschrift der Deutschen Morganländischen Gesellshaft* 65 (1911): 241-279;

وأبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، ٤ مج. (القاهرة: دار الفكر، د. ت)، ٣: ١٣٥٣–١٣٦٦. ويعد عمل ابن هشام تنقيحاً لكتاب سابق عليه لابن إسحاق (ت ١٥٠/٧٦٧)، وقد أعاد غيوم Guillaume ترتيبها في ترجمته، أدناه. وثمة ترجمات إنجليزية للقصيدة وأخبارها في م. هدايت حسين، ''بانت سعاد لكعب بن زهير،''

M. Hidayat Husain, "Banat Su'ād of Ka'b ibn Zuhair," *Islamic Culture* 1 (1927): 67-84; and A. Guillaume, trans., The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Ishāq's Sīrat Rasūl Allāh (Lahore and Karachi: Oxford University Press, 1974), pp. 597-601.

وثمة ترجمة إنجليزية لقصيدة لمايكل سلز، ''بانت سعاد: ترجمة ومقدمة تأويلية،''

Michael A. Sells, "*Banat Su'ād*: Translation and Interpretative Introduction," *Journal of Arabic Literature* 21, no. 2 (1990): 140-154.

ولمزيد من المصادر انظر سزكين، الشعر، ص٢٣٠–٢٣٥.

[١٠] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير. ص٣–٥. وقد وردت هذه القصة مع بعض الاختلافات البسيطة. انظر المصادر المذكورة أعلاه، هامش ٨. وتؤرخ روايات السيرة هذه الحادثة بشكل واضح وتذكر أنها وقعت بعد غزو الطائف ومنصرفه منها (٨ هجرية)، ومن ثم فإن إسلام كعب حدث في سنة ٩/٦٣٠. انظر ابن هشام، السيرة النبوية، ٣: ١٣٥٣؛ غيوم، حياة محمد، ص٥٩٧؛ سزكين. الشعر. ص٢٢٩.

[١١] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٠: ٣٤٧٢.

[١٢] اعتمدت على رواية السكري، باستثناء ما أشرت إليه: السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٦–٢٥.

[١٣] وتروى ''لم يُفْدَ''. انظر السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٦.

[١٤] ابن هشام، السيرة النبوية، ٣: ١٣٦٣.

[15] انظر السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٢٤–٢٥، وكرنكو. ''شرح التبريزي،'' ص٢٧٨. انظر المناقشة أدناه.

[16] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٦.

[17] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٨؟.

[18] ابن منظور، لسان العرب، (غ–و–ل).

[19] عن الغول بوصفها تشبيهاً للتقلب والقدرة على التحول في هذه القصيدة، انظر تناول سلز للنسيب في، ''أقنعة الغول،'' ص١٣٧–١٤١. ولدراسة مقارنة عن تأبط شرًا والغول مع أوديب وأبي الهول. انظر الفصل ٣، ''تأبط شرًا وأوديب: نموذج للعبور الناقص،'' في س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٨٧–١١٨.

[20] الميداني، مجمع الأمثال، ٢: ٣١١، رقم ٤٠٧١.

[21] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص١٠، وابن هشام، السيرة النبوية، ٣: ١٣٥٨.

[22] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص١١.

[23] الأبيات ٣٦–٤٦؛ انظر ابن الأنباري، شرح القصائد السبع. ص٥٥٣–٥٦٥. وانظر المناقشة في س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم. ص١٣–١٤، ٣١–٣٢.

[24] انظر قراءة هذه الصورة. آن ماري شيمل، ومحمد رسوله: تبجيل النبي في الدولة الإسلامية.
Annemarie Schimmel, *And Muhammad is his Messenger: The Veneration of the Prophet in Islamic Piety* (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985), pp. 179-180.

[25] فاستر، ثيسبس، ص٣٠– ٣٤.

[26] فاستر. ثيسبس، ص٣٤.

[27] فاستر، ثيسبس، ص٤٣.

[28] السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٢١، هامش ٢.

[29] كرنكو، ''شرح التبريزي،'' ص٢٧٣.

[30] انظر س. ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح في ما قبل الإسلام،'' في توجهات جديدة، ص١٣–١٥.

[31] كما نرى تحولاً في النمط الموسمي من الزراعي إلى أخلاق البدوي المحارب، فكذلك نرى تحولاً دلاليًا في المعنى في الجذر (ل–ح–م). ففي السياق الزراعي العبري تعني كلمة *lehem* ''لحم'' الخبز، في حين تعني في سياق المجتمع العربي البدوي المحارب/الصائد اللحم.

[32] انظر السكري، شرح ديوان كعب بن زهير، ص٢٤–٢٥.

[33] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٠: ص٣٧٧٨.

[34] انظر معلقة زهير، الأبيات ٢٦–٢٧: في ابن الأنباري، شرح القصائد السبع، ص٢٦٦.

[35] الألوسي، بلوغ الأرب، ٣: ١٠١.

[36] والتر بوركيرت، *Homo Necans*: أنثروبولوجيا الطقوس والأساطير اليونانية القديمة،
Walter Burkert, *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Ritual and Myth*, trans. Peter Bing (Berkeley: University of California Press, 1983), p. 23.
وانظر كذلك س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٨٢–٨٣.

[37] انظر هافلوك، عروس الشعر تتعلم الكتابة. ص٦٣–٧٨.

[38] انظر روايات مختلفة لهذا الخبر في ابن قتيبة، كتاب الشعر والشعراء، ص٦٠؛ ومحمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ٢مج، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤) ١: ١٠٣؛ و١: ٢٣-٢٤، إلخ. وانظر رودي باريت، ''أسطورة خلع بردة النبي على كعب بن زهير،''
Rudi Paret, "Die Legende der Verleihung des Prophetenmantels (*burda*) an Ka'b ibn Zuhayr," *Der Islam* 17 (1928): 9-14;
وسزكين، الشعر، ص٢٢٩-٢٣٠. ومن أهم الدراسات الموسعة التي تناولت مصادر قصة البردة، وتنويعاتها، والدلالة السياسية-التاريخية لها دراسة زويتلر التي تعد تحديثاً وتنقيحاً لعمل باريت. انظر مايكل زويتلر، ''الشاعر والنبي: نحو فهم لتطور سرد،''
Michael Zwettler, "The Poet and the Prophet: Towards an Understanding of the Evolution of a Narrative," *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 5 (1984): 313-387.
ومما يلفت النظر بصفة خاصة في هذه الدراسة تتبع زويتلر تطور قصة البردة ودخولها في ''الحديث النبوي'' في مطلع القرن الثالث للهجرة، ص٣٣٤-٣٧٢.

[39] انظر باريت، ''أسطورة،'' ص٩-١٤؛ وسزكين، الشعر، ص٢٣٠.

[40] انظر باريت، ''أسطورة،'' ص١٣.

[41] انظر الأنباري، شرح المفضليات،
Charles James Lyall, ed. And trans., *The Mufaddalīyāt: An Anthology of Ancient Arabian Odes…, II.* Translation and notes (Oxford: Clarendon Press, 1918), 1: 764.

[42] عن تقدير قيمة الهدايا الرمزية في الشهادة، انظر أونج، الشفاهية والكتابية، ٩٧.

[43] باريت، ''الأسطورة،'' ص١٢-١٣. وعلاوة على هذا، فبالإمتداد باستشهاد باريت خلفاً إلى سفر الملوك II، ٢: ٨، يتضح أن ''عباءة'' إيليا التي لبسها أليشاع متماهية مع ''روح'' إيليا.

[44] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٥١.

[45] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٩: ٣٢١٩-٣٢٢١.

[46] انظر المناقشة التي سبقت في هذا الفصل للجذر (ض-ل-ل).

[47] ماوس، الهدية، ص١٠.

[48] ماوس، الهدية، ص٤٣.

[49] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٠: ٣٧٦٩.

الفصل الثالث

الأخطل وقصيدة المدح/الانتصار الأموية
بين الاحتفال واستعادة سلطة الخلافة*

القصيدة والماضي مصدراً للشرعية الحاكمة

يُسلط هذا الفصلُ والفصلُ الذي يليه الضوءَ على الحقبة الأموية (٤١-١٣٢هـ/٦٦١-٧٥٠م) بوصفها اللحظة الثقافيّة الحاسمة التي أصبحت فيها قصيدة المدح الوسيلة الأساسية للتعبير عن أفكار عربية وإسلامية للولاء السياسي وشرعية الحكم على وجه خاص، وبوصفها، في المقابل، اللحظة التي أصبحت فيها قصيدة المدح الجاهلية النموذج والمعيار الذي تُقاس عليه القصيدة العربية الإسلامية. وقد رأينا في الفصل الأول دور القصيدة في مراسيم الاحتفال البلاطي في الجاهلية، ورأينا في الفصل الثاني قدرة القصيدة من خلال امتداد مكوناتها الأسطورية والطقوسية على التعبير عن الانتقال الثقافي من الجاهلية إلى الإسلام، وعلى الاعتراف بمحمد والتسليم بنبوته. وعلى الرغم من بروز قصيدة المدح في التقليد الشعري العربي خلال الحقبة الإسلامية وحتى مطالع القرن العشرين الميلادي بصورة لا جدال فيها، فإن الأساس الذي قامت عليه هيمنتُها الأدبية لَمّا يزل في حاجة إلى اكتشافه على الوجه الصحيح.

وسوف أبدأ بأن أنسب إلى قصيدة المدح العربية ما اقترحه مؤخراً ديفيد كوينت بالنسبة إلى الملحمة الأوروبية، بناءً على مفهوم توماس جرين عن ''الاطراد الملحمي''[١] ''epic continuity'': أي أن استمرار هذا النوع الأدبي ينقل وينطوي على فكرة إيديولوجية إمبراطورية[١]، أو ينطوي، بصورة أكثر تحديداً بالنسبة إلى القصيدة، على إيديولوجية حكم عربي إسلامي. وفي عبارة أخرى، سوف نفحص القصيدة بوصفها نوعاً أدبيًا في ضوء تعريف جيان بياجو كونته للنوع الأدبي بأنه ''النظام الرابط، بصورة ثابتة، بين مكونات إيديولوجية وموضوعاتية معينة وبين بنيات تعبيرية خاصة.''[٢] وسوف نجادل، بصورة أكثر خصوصية، في أن ثمة خطاباً بلاغيًا للخلافة، أي للحكم العربي الإسلامي الشرعي، كان يتطور في أثناء الحقبة الأموية وأن الشكل الذي اتخذه هذا الخطاب كان، فوق كل شيء، قصيدة المدح. وفي هذا الإطار، سوف أحاول أن أمضي في تأسيس فكرة أن المكونات الشعرية المقررة لنوع القصيدة الأدبي-من قبيل المحبوبة الظاعنة، الأطلال، رحلة البادية- والتي ينكر مؤرخو التاريخ والأدب صلتها بالجوانب

السياسية للقصيدة هي، على العكس من هذا، في حد ذاتها محمَّلة بطاقة تعبيرية عالية ومثيرة لأفكار الشرعية السياسية والدينية. كذلك سوف أتطور بفكرة الاحتفال بـ"رؤية ماض ذي قوة تشريعية" والتي وقفها طريف خالدي[٣] على المؤرخين والفقهاء لتشمل كذلك الشعراء الأمويين الذين أنجزوا هذه الرؤية من خلال تبنيهم قصيدة المدح الجاهلية، أو بالأحرى استيلائهم عليها.

أخيراً، سوف أقترح أن وظيفة القصيدة بوصفها شفرة حاملة لإيديولوجية إسلامية وناقلة لها وبوصفها علامة على السلطة السياسية (العربية-) الإسلامية عامل حاسم في تفوق هذا النوع الشعري في الأدب العربي وبروزه في تقاليد أدبية إسلامية أخرى (فارسية، عثمانية، إلخ.)[٤]

لقد اختار كبار الشعراء في الحقبة الأموية، وعلى رأسهم الأخطل والنابغة الشيباني والراعي النميري وذو الرمة، أن يتبعوا نموذج القصيدة المنجز شكليًّا على نحو كامل، والمبهم والمكثف بلاغيًّا ومجازيًّا لدى الشعراء المداحين الجاهليين الشهيرين، من مثل النابغة الذبياني والأعشى وزهير بن أبي سلمى.[٥] وهم بهذا نأوا بأنفسهم عن اتباع نموذج القصيدة في حقبة صدر الإسلام والفتوح الإسلامية-والذي كان عبارة عن شعر مناسبات (مقطوعات)، يتميز بقصره وتلقائيته، من قبيل ما نجد عند حسان بن ثابت وكعب بن مالك. وسأحاول أن أثبت أن اختيار الشعراء الأمويين لنموذج قصيدة المدح الجاهلية لم يكن بالمرة اختياراً فنيًّا جزافيًّا، كما لم يكن امتثالاً شعريًّا لذلك النموذج، أي "تقليداً أعمى" على حد تعبير وهب رومية،[٦] وإنما كان اختياراً يقف، في الحقيقة، علامة على لحظة ثقافية حاسمة. ذلك أنه في تلك اللحظة، كانت قصيدة المدح الجاهلية قد تأسست، في المقابل، بوصفها النموذج الشعري الفعال بالنسبة إلى التقليد الشعري العربي الإسلامي: في تلك اللحظة أصبحت القصيدة الجاهلية سُنَّة شعرية مُتَّبَعة.[٧]

وبالنظر إلى اقتراح كونته حول قانون code الملحمة في الأدب الغربي، أقترح في ضوء قصيدة المدح العربية أن "قانوناً مثل هذا يسمح للمجتمع أن يدمج خبراته التاريخية، ويخلع عليها معنى، حتى تصبح نظاماً نموذجيًّا ينظر إليه بوصفه نص الجماعة الجديد أو كتابها المقدس."[٨] وعلاوة على هذا، سوف أقترح أن قصيدة المدح، مثلها مثل "قانون الملحمة" لدى كونته، "هو الوسيط الذي من خلاله يضع المجتمع يده على ماضيه ويمنح ذلك الماضي قيمة النموذج."[٩] ويمكننا أن نضيف إلى هذا ما سبق

أن أثبته في عملي عن قصيدة المدح العباسية–من أن هذه القصيدة تسمح للثقافة العربية الإسلامية بتفسير الأحداث المعاصرة وتستوعبها في أسطورة أكبر عن الهوية الثقافية.[١٠]

لكي نقدّر ونقيّم قصيدة المدح العربية ينبغي علينا أولاً أن نبدأ بتقدير وظيفتها بوصفها من مراسيم الولاء وبوصفها لغة مشتركة للتفاوض السياسي.[١١] وفي ضوء هذا يمكننا أن نكتشف في الحقبة الأموية أزمة سلطة سواء أكانت تختص بالخلافة، لدى الأمويين أو لدى منافسيهم عليها، أم تختص بالشعراء الممثلين للأحزاب السياسية المختلفة. ومن ثمَّ، نستطيع أن نقدّر مدى لياقة–أو لنقل مدى عبقرية– اختيار الشعراء الأمويين للنموذج العالي للقصيدة الجاهلية لتكون قبلتهم الشعرية عندما ندرك أن كلا من الشاعر والحاكم/المنافس كان في حاجة إلى تبرير نفسه من خلال ''اختراع التقليد،'' '' the invention of tradition''[١٢] على حد مفهوم إرك هوبزباوم وترنيس رانجر، فكما سيتضح في أثناء مناقشتنا يعد تأسيس القصيدة الجاهلية بوصفها نموذجاً للعصر الإسلامي استعادة للتقليد الشعري أو استيلاءً عليه أكثر منه ''اختراعاً'' له.

لقد كان على الشاعر الأموي لكي يثبّت سلطة صوته الشعري، أن يقيم شعره على معيار ما. وباختياره نموذج قصيدة المدح الجاهلية، جعلَها المعيار الثابت لعمله. فالمهم هنا أن القصيدة بوصفها نوعاً أدبيًّا معياريًّا وبوصفها مؤسسة في الاستيعاب الإسلامي–وخصوصاً الأموي– للجاهلية تصبح أساساً لسلطة الشاعر. وفي الحقيقة، فإن النص الشعري الجديد يكتسب مشروعيته من خلال نص قديم ذي سلطان على النفوس،[١٣] لكن العكس صحيح كذلك: فمحاكاة النص القديم تخلع عليه سلطة التقليد، لأن المحاكاة عبارة عن الولاء والاعتراف بالماضي. وبطريقة دائرية وتكافلية تماماً، فإن النص الجديد يستمد سلطته من اعترافه وخضوعه للسلطة القارّة للنص القديم. وباختصار، تستلزم المحاكاةُ المشروعيةَ المتبادلة والتفاوضَ بين المحاكَى والمحاكي.[١٤]

يلزم عن هذا أن يصبح التقليد الشعري الجاهلي سُنَّة أدبية جوهرية (مصدراً للسلطة) بالنسبة إلى الشرعية السياسية العربية الإسلامية. ذلك أن تبني الشاعر الأموي، أو استيلاءه على الأسلوب العالي لقصيدة المدح الجاهلية بمثابة زعم منه بأنه الوارث الشرعي للإرث الثقافي الأدبي، وبأنه الصوت الشعري الشرعي، وضمن هذا الزعمُ بأن الممدوح المخاطب بالقصيدة هو الوارث الشرعي للسلطة السياسية التي تُنْقَلُ عبر قصيدة المدح في جوٍ مراسيمي وطقوسي. وفي عبارة أخرى، فإن المنزلة الكاملة للتقليد، من خلال استخدام قصيدة المدح تثبّت سلطة قائل القصيدة بوصفه شاعراً وسلطة ممدوح القصيدة

بوصفه حاكماً. فيمكننا أن نقول، مستعيرين مفهوم بول كونرتون، إن ثمة ''تطابقاً أسطوريًا'' ''mythic concordance''[١٥] ينشأ بين شاعر القصيدة هذا وكل شاعر قصيدة آخر؛ وبالمثل بين ممدوح هذه القصيدة وكل ممدوح آخر لقصيدة المدح (وهي ظاهرة سبق أن شهدناها في علاقة قصيدة النابغة الذبياني في مدح الملك اللخمي النعمان في الفصل الأول وقصيدة كعب بن زهير في مدح النبي محمد في الفصل الثاني). وإن ننظر إلى هذا ''التطابق الأسطوري'' من منطلق طقوسي ومراسيمي، نره موازياً للتطابق الديني والرمزي بين كل مسلم يمارس شعيرة الحج، أو كل مسيحي يشارك في القربان المقدس، أو كل يهودي يحتفل بعيد الفصح. وكما يعبر كونرتون عن المسألة، فإن التكرار يخلق الهوية.

في الوقت نفسه، بالرغم من أن المراسيم والطقوس تزعم أنها عبارة عن تكرار أو إعادة تمثيل لفعل ثابت، أصلي، فإن ثمة دائماً عناصرَ متحركة تعبِّر عن اهتمامات معاصرة. وفي سياق نقاشنا الراهن، سوف نركز على المراسم بوصفها تعبيراً عن منظومة تراتبية سياسية معاصرة وبوصفها وسيلة للتفاوض وتثبيت الرتبة والمكانة، وذلك في ضوء عمل بولا ساندرز عن المراسم الفاطمية.[١٦] وقد أضيفُ أيضاً دور القصيدة في تأكيد شرعية المكانة الراهنة (the status quo). إن قصيدة المدح ليست مجرد تكرار أو إعادة تمثيل للماضي؛ وإنما تعيد الماضي أو تعيد تشكيله لتؤكد الحاضر (وعلينا أن نأخذ في الحسبان هنا مفهوم خالدي عن ''رؤية ماض ذي قوة تشريعية'')، في حين تضطرُ الحاضرَ في الوقت نفسه على التطابق مع أسطورة تاريخية وغائية. ولهذا، فالوظيفة الثنائية لقصيدة المدح: ١) تأكيد السلطة المعاصرة، أو الزعم بقوتها، و٢) في الوقت نفسه، حفظ الإيديولوجية العربية الإسلامية للحكم، وترقيتها، وإسقاطها على المستقبل، ليست سوى تجسيد أو نموذج خاص تمثله كل قصيدة من قصائد المدح.

لقد كان من المهم للحاكم الإسلامي أن يثبِّت شرعية حكمه، وخصوصاً في مواجهة مزاعم منافسين له.[١٧] ومن هذه الناحية، يجب أن نكون على وعي بأن قصيدة المدح تكاد تكون دائماً قصيدة مثيرة للجدل. وقد كان اختيار شكل قصيدة المدح الجاهلية للتعبير عن مراسيم الولاء السياسي تأكيداً لمبدأ العروبة (سواء أكان من الوجهة العرقية أم الثقافية) بوصفه عنصراً من عناصر الشرعية. وفي عبارة أخرى يقيم شكل القصيدة في حد ذاته ''تطابقاً أسطوريًا'' بين الحاضر الإسلامي والعصر الجاهلي الذهبي أو العصر البطولي.

في الفصل الراهن أودُّ متابعة هذا النقاش في ضوء قصيدة ''خفَّ القطين،'' لشاعر بني أمية الأخطل غياث بن غوث، أبي مالك من بني تغلب، والتي تعد من أعظم قصائده.[18] وهذه القصيدة ثنائية الأقسام ذات نسيب ومديح، هي قصيدة انتصار أنشدها الشاعر بين يدي الخليفة عبد الملك بن مروان (حكم بين ٦٥-٨٦/٦٨٥-٧٠٥) في أواخر الحرب الأهلية الثانية، فتنة ابن الزبير، والتي قامت حوالي ٧٢/٦٩١-٦٩٢ (انظر أدناه). كان الأخطل أحد الشعراء الثلاثة الذين يمثلون الطبقة الأولى في زمنهم وفي البلاط الأموي إلى جانب منافسيه جرير والفرزدق. وقد ظل الحكم على أشعرهم مسألة مثيرة للجدل والنقاش في تاريخ النقد العربي الكلاسيكي. وقد دونت نقائضهم الهجائية في كتاب نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة (ت. حوالي ٢١٠/٨٢٥)، وكتاب نقائض جرير والأخطل المنسوب إلى أبي تمام (ت. ٢٣١/٨٤٥).[19] وفي هذا الفصل لن نعرض بشكل مباشر لتلك المبارزات الشعرية، وإنما سوف نركز على العلاقة بين الأخطل والبلاط الأموي من خلال استكشاف قصيدته في إطار الوضع السياسي الأموي المعاصر لها. ويلخص لنا خبر من كتاب الأغاني ما كان يحظى به الأخطل المسيحي وقبيلته تغلب من نفوذ في البلاط الأموي:

> قال رجل لأبي عمرو: ''يا عجباً للأخطل! نصراني كافر يهجو المسلمين!'' فقال أبو عمرو: ''يا لكع! لقد كان الأخطل يجيء وعليه جبة خز وحرز خز، في عنقه سلسلة ذهب فيها صليب ذهب تنفض لحيته خمراً حتى يدخل على عبد الملك بن مروان بغير إذن.''[20]

إن تاريخ هذه الحقبة معقد، وفي بعض الأحيان غامض، ومن ثم فإن ملخصاً للنقاط الأساسية سيكون كافياً هنا: تعود الأسرة الحاكمة الأولى في الإسلام إلى أمية بن عبد شمس، أحد أعيان الأرستقراطية القبلية المكية في قريش. وقد تعاور فرعان من بني أمية على الخلافة: الأول، بنو سفيان الذين ينتسبون إلى أبي سفيان بن حرب، العدو المكي اللدود للنبي والذي اعتنق الإسلام بعد فتح مكة. والآخر، بنو مروان الذين ينتسبون إلى فرع أبي العاص. وقد انتهت حقبة الخلفاء الراشدين مع الفتنة الأولى، التي قامت بين أصحاب علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. وقد أدت معركة صفين (٣٧/٦٥٧) وما تبعها من فوضى إلى تولي الخلافة من قبل معاوية (حكم بين ٤١-٦٠/٦٦١-٦٨٠)، والذي اتخذ من دمشق عاصمة للدولة الأموية. وكانت ثمة معارضة محدودة للأمويين تحت حكم معاوية، ولكن عند تولي ابنه يزيد (حكم ٦٠-٦٤/٦٨٠-٦٨٣)، قام الحسين بن علي بالتمرد عليه والذي انتهى إلى مذبحة في كربلاء

(٦١/٦٨٠). وفي بداية الفتنة الثانية، فتنة عبد الله بن الزبير. رفض ابن الزبير، الذي هو سليل الارستقراطية المكية في قريش وسليل أحد صحابة النبي، أن يعترف بخلافة يزيد وصار خليفة منافساً له في مكة. وقد خلف يزيد ابنه معاوية الثاني (حكم ٦٤/٦٨٣)، فلم يحظَ باعتراف كبير كما لم يعش طويلاً. وفي الحقيقة، كان موت يزيد علامة على انهيار مؤقت للسلطة الأموية. وهكذا انتهى حكم الفرع السفياني للأمويين، وأصبح المسرح جاهزاً لبني مروان كي يعتلوه. وكان في هذه اللحظة أن تولى الخلافة مروان بن الحكم (حكم ٦٤-٦٥/٦٨٤-٦٨٥) وابنه وخليفته، عبد الملك بن مروان، وشيئاً فشيئاً استعادا السيطرة الأموية وأحكماها.[٢١]

واجه عبد الملك بن مروان، بعد أن بويع خليفةً عقب اغتيال والده، تحديات هائلة. ففي حين اتخذ من دمشق عاصمة له، سيطر منافسه عبد الله بن الزبير الخليفة المعلن في مكة على الحجاز واتجه أخوه مصعب بن الزبير إلى البصرة محاولاً أن يفرض سلطته على العراق. وكان هناك تحدٍّ آخر، مركزه الكوفة، تمثل في ثورة المختار بن أبي عبيد، والذي كان يؤازر مرشحاً علويًّا للخلافة، هو محمد بن الحنفية. كما كان هناك كذلك تحدٍّ من قبل الخوارج، الذين اختلفوا مع علي بعد معركة صفين.[٢٢]

وقد زاد من تعقيد كل هذا الصراعات القبلية الداخلية المتشابكة، غير المستقرة، والدموية في المناطق الحيوية الأموية في سورية والجزيرة (شمالي ما بين النهرين)، أساساً بين الشماليين (قيس/مضر) والجنوبيين (اليمن). وقد بدت هذه العداوة في معظمها نتيجة التنازع على أراضي الرعي. وقد ارتكب اليمنيون مذبحة فظيعة ضد القيسيين في معركة مرج راهط، شمال دمشق، في ٦٤/٦٨٣. وقد أيد اليمنيون الأمويين في بداية اعتلاء مروان بن الحكم، في حين اعترف القيسيون بخلافة عبد الله بن الزبير،[٢٣] تحت قيادة ظفر بن الحارث الكلابي في قرقيسياء على نهر الفرات. وقد تحالفت قبيلة الأخطل، بنو تغلب المسيحية بوصفها جزءاً من ربيعة بن نزار—على الرغم من قربها عرقيًّا من القيسيين (جزء من مضر بن نزار)— مع اليمنيين تأييداً للأمويين في معركة مرج راهط. ومن ذلك الوقت فصاعداً تورط بنو تغلب في ثارات وحرب متواصلة على أراضي الرعي القبلية في الجزيرة مع بني سليم، القبيلة القيسية المتحالفة مع الزبيريين.[٢٤]

كان الأخطل نفسه، كما سنرى بتفصيل أكثر أثناء مناقشة قصيدته: متورطاً تورطاً كاملاً في أمور السياسة والحرب في عصره. وقد جاء إلى البلاط الأموي بوصفه المتحدث الرسمي لقبيلته، بني تغلب، كي يؤكد منزلتهم في صفوف مناصري بني أمية.

وقصيدته ''خف القطين'' تعود إلى حقبة عبد الملك بن مروان التي أحكم فيها السيطرة الأموية، ومن المحتمل أن تاريخ القصيدة، حسب ما يستنتج منها، هو حوالي سنة ٧٢/٦٩١–٦٩٢، بعد حصاره للقيسيين المناصرين للزبيريين بقيادة زفر بن الحارث، في قرقيساء وبعد استسلام الأخير إثر مفاوضات (٧٢/٦٩١)، وبعد هزيمة مصعب بن الزبير في تلك السنة (جمادى الأولى ٧٢/أكتوبر ٦٩١)، وربما كان كذلك بعد أن أرسل عبد الملك الحجاج بن يوسف لمواجهة عبد الله بن الزبير في الحجاز (بدأ حصار مكة في ١ من ذي القعدة ٧٢ [٢٥ مارس ٦٩٢]، واستمرت لأكثر من ستة أشهر)، لكن من المحتمل أن القصيدة قيلت قبل هزيمة الأخير (١٧ جمادى الأولى ٧٣ [١٨ سبتمبر ٦٩٢])، بما أنها لا تذكر انتصاراً نهائيًا. وأيًا كان التاريخ الدقيق لإنشاء القصيدة فنحن نستطيع أن نناقش القصيدة في سياق ''عام الجماعة''، أي في نهاية الحرب الأهلية الثانية (٧٣/٦٩٢).[٢٥]

قصيدة الانتصار

قدّم الأصبهاني في كتاب الأغاني الأخطل، الشاعر التغلبي المسيحي في البلاط الأموي، وقصيدته الشهيرة بصورة درامية:

> دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان، فاستنشده، فقال: ''قد يبس حلقي، فمر من يسقيني.'' فقال: ''اسقوه ماء.'' فقال: ''شراب الحمار، وهو عندنا كثير.'' قال: ''فاسقوه لبناً.'' قال: ''عن اللبن فطمت.'' قال: ''فاسقوه عسلاً.'' قال: ''شراب المريض.'' قال: ''فتريد ماذا؟'' قال: ''خمراً يا أمير المؤمنين.'' قال: ''أوَ عَهِدْتني أسْقِي الخمرَ لا أمّ لكَ! لولا حُرْمَتُكَ بنا لفعلتُ بكَ وفعلتُ!'' فخرج فلقي فرّاشاً لعبد الملك فقال: ''ويلك! إن أمير المؤمنين استنشدني وقد صحل صوتي، فاسقني شربة خمر.'' فسقاه، فقال: ''اعدله بآخر.'' فسقاه آخر. فقال: ''تركتهما يعتركان في بطني، اسقني ثالثاً.'' فسقاه ثالثاً. فقال: ''تركتني أمشي على واحدة، اعدل ميلي برابع.'' فسقاه رابعاً، فدخل على عبد الملك فأنشده:
>
> خفَّ القطينُ، فراحوا منكَ، وابتكروا وأزعجتهم نَوًى، في صَرْفِها غِيَرُ
>
> فقال عبد الملك: ''خذ بيده يا غلام فأخرجه، ثم ألق عليه من الخلع ما يغمره، وأحسن جائزته.'' وقال: ''إن لكل قوم شاعراً وإن شاعر بني أمية الأخطل.''[٢٦]

يمكن أن نستخلص من هذه الأخبار، كما أوضحنا في الفصول السابقة، عن التقليد الشعري ما يفوق كثيراً ما نستخلصه من الحقائق التاريخية.[٢٧] وفي هذه الحالة، فكما ناقشنا في الفصل الثاني فإن قصيدة كعب بن زهير ''بانت سعاد'' قد ولّدت أسطورة

خلع البردة، فإنني أود هنا أيضاً أن أقرأ هذا الخبر من خلال دلالته الأسطورية والطقوسية. ولنتذكر مرة أخرى ملاحظات جريجوري ناجي عن التحويل الأسطوري للشاعر في أثناء عملية جمع التقاليد الشعرية المحلية في إطار الشعر الإغريقي، "إن هوية الشاعر بوصفه منشئاً للقصيدة تأخذ صورةً أكثرَ نمطيةً، ... يصبح الشاعرُ أسطورةً؛ أو بعبارة أدق، يصبحُ الشاعرُ جزءاً من أسطورة، وتستوعبُ بنيةُ صُنْعِ الأساطير هويتَه الذاتية."[٢٨] وفي حالة الخبر الذي بين أيدينا ينبغي قبل كل شيء أن نؤكد أن أيًّا كان التأثير الهزلي والدرامي لشاعر مسيحي ينشد الخليفة شعراً، فإن للخمر هنا وظيفة طقسية وأن الخبر نفسه يكوِّن إعادة تمثيل لشعيرة أو احتفال بالحاكم المسلم.

إن النمط الذي يكمن وراء هذا الخبر هو نمط الخطيئة والتكفير الذي أسسناه في الفصلين ١ و٢. وتلعب الخمر دوراً معقداً في الخبر الراهن. إنها، أولاً، بوصفها عنصراً مقدسًا في المسيحية ومحرَّمًا في الإسلام، مؤشر صارخ، وفاحش على أن الشاعر مسيحي كافر. ذلك أن طلب الشاعر المسيحي خمراً من الخليفة المسلم عبد الملك -ناهيك عن أن يكون قد دخل على الخليفة في حالة سكر كي ينشده قصيدة مدح- هو بمثابة إهانة موجعة لمقام الخليفة وكرامة الإسلام. والذي منع الخليفة من ضرب عنق الشاعر في التوِّ واللحظة (كما رأينا في حالة النابغة والملك النعمان في الفصل ١) لم يكن سوى حرمة الضيف وحق الاستجارة. هذه الإهانة إذن هي التي تشكل خطيئة الشاعر. وفي الوقت نفسه، تبدو الخمر في وظيفتها الطقسية بوصفها علامة على دخول الشاعر في حالة محرمة أو كهنوتية-وفي الحقيقة نبوئية- ضرورية من أجل إنشاد القصيدة. وهكذا، فإن الشاعر السكران، بعد أن حصل على الخمر، كما يشاء، يقف أمام الخليفة وينشده قصيدته. وهذه القصيدة، كما أصبحنا نتوقع بعد كل هذا، لا بد أن تقوم بوظيفة التكفير عن الخطيئة. كما أن غضب الخليفة بسبب الخمر لا بد أن ينتهي إلى انتشاء بسبب القصيدة. ولكي يظهر الخليفة عفوه عن الشاعر، يأمر بأن يؤخذ بيده وأن يكافأ بسخاء. وقرار الخليفة الأخير، والذي ينبهنا مرة أخرى إلى نمط طقس إعادة الاندماج، هو إعلان عن رابطة متجددة وأكثر إحكاماً بين الأخطل والبيت الأموي. وفي عبارة نقدية أدبية، فإن ما نستنتجه من هذا الخبر هو أنه مهما عظمت الخطيئة-إهانة الخليفة والإسلام- فإن القصيدة التي كفَّر بها الشاعر عن خطيئته، باحتفالها بعبد الملك، الخليفة الأموي، وبالإسلام المنتصر، أعظم.

وهكذا تكوِّن هـذه الترجمـة الأدبيـة للطقس أسـطورة للهيمنـة الأمويـة العربيـة الإسلامية، وهي أسطورة لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا فهمنا دور الشاعر وقصـيدة المـدح ونص الشاعر نفسه، داخل هذا السياق. وكما أوضحنا في الفصول السابقة، فـإن التبـادل الاحتفالي بين القصيدة والجائزة هو طقس للإجلال والولاء يؤكد سلطة الحاكم كما يؤكـد الرابطة بين الحاكم والمحكـوم. كـذلك فـإن مـنح الجـائزة يكمـل التبـادل الطقسـي. وفي الحقيقة، فإن عبد الملك، في مكافأة الشـاعر بـأن غمـره بخلـع التقـدير والأمـوال، يمـنح مصداقية للقصيدة ومحتوياتها ويعيد توثيق الرابطة بينه وبين الشاعر. وتثبِّـت القصـيدة، بالمعنى الأدائي في السياق العربي السياسي الشعري، سلطة عبد الملـك وشـرعية الخلافـة الأموية كما تؤكد المكافأة السخية نفسها مكانة الأخطل بوصفه شاعر بـني أميـة. وحكـم الخليفة الأخير: ''إن لكل قوم شاعراً وإن شاعر بني أمية الأخطل''، لا يضيف جديداً . ومع ذلك فإن قيمته التفسيرية بالنسبة إلينا كبيرة، لأنه يدلنا، من خلال ارتباطه بهذه القصيدة تحديداً،[٢٩] على أن هذه القصـيدة هـي الـتي تحـدد الهيمنـة الأمويـة بخاصـة، وأنها، بعامة، جزء من مدونة واسعة من شعر تلك الحقبة التي تثير الجدل وتحدد أسس الهيمنة العربية الإسلامية السياسية. وبما أننا نعتبر هذا الخبر ذا قيمة أدبية أكثر منهـا تاريخية واقعية بالمعنى المباشر، فإن ما يخبرنا به ليس تقدير عبد الملك للقصيدة بقدر ما هو تقدير التقليد الأدبي العربي إياها. باختصار، فإن نقاشنا يدور حول أن هذه القصـيدة تعد علامة على ارتقاء الأخطل إلى مرتبة شاعر البلاط لأنها علامة على الارتقاء (الشعري) لعبد الملك إلى الخلافة: إنها تؤكد ارتقاء بني أمية سُدَّة الخلافة. والواضح أن تقدير هـذا الافتراض، وفي الحقيقة قبوله، يتطلب فحصاً للقصيدة نفسها.

مما يدلُّ على التقييم الأدبي التقليـدي لقصـيدة ''خَـفَّ القطـين'' أن المصـادر الأدبية لا تكشف عن اهتمام كبير بالظروف السياسية التاريخية التي أحاطـت بهـا، أي ''مناسبتها،'' وإنما تطمرها في مادة أسطورية، نمطية إخبارية تؤكد دورها في طقس أو احتفال تام الإنجاز. ومن الواضح، وخصوصاً في البيت ١٨، أن القصيدة قصيدة انتصـار. وهي قصيدة حرب ذات بنية ثنائية على نحو ما كشف بشكل مقنع حسن البنا عز الدين بالنسبة إلى الشعر الجاهلي، من حيث هيمنة العنصر النسـيبي (الظعـائن) علـى مقدمـة القصيدة، واختفاء قسم الرحيل، وغلبة عنصـر الحـرب علـى القسـم الأخـير (الفخـر).[٣٠] وطبقاً لهذا، فإن النسيب، في هذه القصيدة، يتكوَّن من مقطع طويل (الظعائن في الأبيات ١–١٦)؛ والبيت ١٧ الذي يوحي بقسم الرحيل دون أن يسدَّ مسدَّه، وإنما أقـرب إلى أن

يكون تخلصًا من النسيب إلى المديح الذي يفتتحه الشاعر بإعلان الانتصار والدعاء والتهنئة (الأبيات ١٨-٨٤). ومن الملاحظ أن القسم الثاني، "المديح"، لا يقتصر على الاحتفال بالنصر أو وصف القتال فحسب وإنما يكشف عن ملمح مميز للحقبة الأموية والحقب التالية: أي بالإضافة إلى المديح الخالص لبني أمية (الأبيات ١٨-٤٤)، ثمة مقاطع ممتدة تحتوي على فخر الشاعر بنفسه وبقبيلته (الأبيات ٤٥-٥١) والهجاء لأعداء الشاعر وأعداء الخليفة (الأبيات ٥٢-٨٤)، والتي في أثنائها نجد إشارات إلى الأحداث العسكرية والسياسية المعاصرة. وبالرغم من أن نقاد الأدب ومؤرخيه وشراح الشعر لا يوفرون لنا سوى إشارات قليلة إلى القصيدة وبنيتها، فإننا نأمل أن نقوم بهذا فيما يلي من التحليل والمناقشة.[٣١]

قصيدة الأخطل: خفَّ القطينُ (بحر البسيط)[٣٢]

١. خَفَّ القَطينُ فَراحوا مِنكَ أَو بَكَروا — وَأَزعَجَتهُم نَوىً في صَرفِها غِيَرُ

٢. كَأَنَّني شارِبٌ يَومَ اِستُبِدَّ بِهِم — مِن قَرقَفٍ ضُمِّنَتها حِمصُ أَو جَدَرُ

٣. جادَت بِها مِن ذَواتِ القارِ مُترَعَةٌ — كَلفاءُ يَنحَتُّ عَن خُرطومِها المَدَرُ

٤. لَذٌّ أَصابَت حُمَيّاها مُقاتِلَهُ — فَلَم تَكَد تَنجَلي عَن قَلبِهِ الخُمَرُ

٥. كَأَنَّني ذاكَ أَو ذو لَوعَةٍ خَبَلَت — أَوصالَهُ أَو أَصابَت قَلبَهُ النُشَرُ

٦. شَوقاً إِلَيهِم وَوَجداً يَومَ أُتبِعُهُم — طَرفي وَمِنهُم بِجَنبَي كَوكَبٍ زُمَرُ

٧. حَثّوا المَطِيَّ فَوَلَّتنا مَناكِبُها — وَفي الخُدورِ إِذا باغَمتَها الصُوَرُ

٨. يُبرِقنَ لِلقَومِ حَتّى يَختَبِلنَهُمُ — وَرَأيُهُنَّ ضَعيفٌ حينَ يُختَبَرُ

٩. يا قاتَلَ اللَهُ وَصلَ الغانِياتِ إِذا — أَيقَنَّ أَنَّكَ مِمَّن قَد زَها الكِبَرُ

١٠. أَعرَضنَ لَمّا حَنى قَوسي مُوَتِّرُها — وَاِبيَضَّ بَعدَ سَوادِ اللِمَّةِ الشَعَرُ

١١. ما يَرعَوينَ إِلى داعٍ لِحاجَتِهِ — وَلا لَهُنَّ إِلى ذي شَيبَةٍ وَطَرُ

١٢. شَرَّقنَ إِذ عَصَرَ العيدانَ بارِحُها — وَأَيبَسَت غَيرَ مَجرى السِنَّةِ الخُضَرُ

١٣. فَـالعَينُ عانِيَـةٌ بالمـاءِ تَسـفَحُهُ مِـن نِيَّـةٍ في تَلاقـي أهلِهـا ضَـرَرُ
١٤. مُنقَضِبينَ إنقِضـابَ الحَبـلِ يَتـبَعُهُم بَـينَ الشَـقيقِ وَعَـينِ المَقسِمِ البَصَـرُ
١٥. حَتّـى هَـبَطنَ مِنَ الـوادي لِغَضـبَتِهِ أرضـاً تَحُـلُّ بِهـا شَـيبانُ أو غُبَـرُ
١٦. حَتّـى إذا هُـنَّ وَرَّكـنَ القَصيمَ وَقَـد أشرَفنَ أو قُلـنَ هَـذا الخَنـدَقُ الحَفَـرُ
١٧. وَقَعنَ أصـلاً وَعُجنـا مِـن نَجائِبِنـا وَقَـد تُحُـيِّنَ مِـن ذي حاجَـةٍ سَـفَرُ
١٨. إلى إمـرِئٍ لا تُعَرّينـا نَوافِلُـهُ أظفَـرَهُ اللَـهُ فَلِيَهنِـئ لَـهُ الظَفَـرُ
١٩. الخـائِضِ الغَمرَ وَالمَيمـونِ طـائِرُهُ خَليفَـةِ اللَـهِ يُستَسـقى بِـهِ المَطَـرُ
٢٠. وَالهَـمُّ بَعـدَ نَجِـيِّ الـنَفسِ يَبعَثُـهُ بِـالحَزمِ وَالأَصـمَعانِ القَلـبُ وَالحَـذَرُ
٢١. وَالمُسـتَمِرُّ بِـهِ أمـرُ الجَميـعِ فَمـا يَغتَـرُّهُ بَعـدَ تَوكيـدٍ لَـهُ غَـرَرُ
٢٢. وَمـا الفُـراتُ إذا جاشَـت حَوالِبُـهُ في حافَتَيـهِ وَفي أوسـاطِهِ العُشَـرُ
٢٣. وَذَعذَعَتهُ رِياحُ الصَيفِ وَاضطَرَبَت فَـوقَ الجَـآجِئِ مِـن آذِيِّـهِ غُـدُرُ
٢٤. مُسحَنفِراً مِن جِبـالِ الـرومِ تَستُرُهُ مِنهـا أكـافيفُ فيهـا دونَـهُ زُوَرُ
٢٥. يَومـاً بِـأجوَدَ مِنـهُ حـينَ تَسـأَلُهُ وَلا بِـأجهَرَ مِنـهُ حـينَ يُجتَهَـرُ
٢٦. وَلَـم يَـزَل بِـكَ واشـيهِم وَمَكـرُهُمُ حَتّى أشاطوا بِغَيـبٍ لَحـمَ مَـن يَسَـروا
٢٧. فَمَـن يَكُـن طاوِيـاً عَنّـا نَصـيحَتَهُ وَفي يَدَيـهِ بِـدُنيا غَيرِنـا حَصَـرُ[٣٣]
٢٨. فَهـوَ فِـداءُ أمـيرِ المُـؤمِنينَ إذا أبـدى النَواجِـذَ يَـومٌ باسِـلٌ ذَكَـرُ
٢٩. مُفتَـرِشٌ كَـافتِراشِ اللَيـثِ كَلكَلَـهُ لِوَقعَـةٍ كـائِنٍ فيهـا لَـهُ جَـزَرُ
٣٠. مُقَـدِّمٌ مِـائَتَيْ أَلـفٍ، لِمَنزِلَـةٍ مـا إن رَأى مِـثلَهُم جِـنٌّ، وَلا بَشَـرُ
٣١. يَغشـى القَنـاطِرَ يَبنيهـا وَيَهـدِمُها مُسَـوَّمٌ فَوقَـهُ الرايـاتُ وَالقَتَـرُ
٣٢. حَتّـى تَكـونَ لَهُـم بِـالطَفِّ مَلحَمَـةٌ وَبِالثَوِيَّـةِ، لَـم يُنـبَض بِهـا وَتَـرُ

٣٣. وَتَســـتَبينَ لِـــأقوامِ ضَـــلالتُهُم وَيَســـتقيمَ الّـــذي في خَـــدِّهِ صَـــعَرُ
٣٤. وَالمُســـتَقِلُّ بأثقـــالِ العِـــراقِ، وَقَـــد كانَـــت لَـــهُ نِعمَـــةٌ فـــيهم، وَمُـــدَّخَرُ
٣٥. في نَبعَةٍ مِـن قُـرَيشٍ يَعصِـبونَ بِهـا مـا إن يُـوازى بـأعلى نَبتِهـا الشَّـجَرُ
٣٦. تَعلو الهِضابَ، وَحَلّوا في أرومَتِها أهـلُ الرِبـاءِ وَأهـلُ الفَخـرِ إن فَخَـروا
٣٧. حُشدٌ عَلى الحَقِّ عَيّافو الخَنا أُنُـفٌ إذا أَلَمَّـت بِهِـم مَكروهَـةٌ صَـبَروا
٣٨. وَإن تَـدَجَّت عَلـى الآفـاقِ مُظلِمَـةٌ كـانَ لَهُـم مَخـرَجٌ مِنهـا، وَمُعتَصَـرُ
٣٩. أعطـاهُمُ اللَـهُ جَـدّاً، يُنصَـرونَ بِـهِ لا جَـدَّ إلّـا صَـغيرٌ، بَعـدُ، مُحتَقَـرُ
٤٠. لَـم يَأشَـروا فيـهِ، إذ كـانوا مَوالِيَـهُ وَلَـو يَكـونُ لِقَـومٍ غَيرِهِـم أشِـروا
٤١. شُمسُ العَـداوَةِ حَتّـى يُسـتَقادَ لَهُـم وَأعظَـمُ النـاسِ أحلامـاً إذا قَـدَروا
٤٢. لا يَسـتَقِلُّ ذَوُو الأضـغانِ حَـربَهُمُ وَلا يُبَيِّـنُ في عيـدانِهِم خَـوَرُ
٤٣. هُـمُ الّـذينَ يُبـارونَ الرِيـاحَ إذا قَـلَّ الطَعـامُ عَلـى العـافينَ أو قَتَـروا
٤٤. بَـني أُمَيَّـةَ نُعمـاكُم مُجَلِّلَـةٌ تَمَّـت فَـلا مِنَّـةٌ فيهـا وَلا كَـدَرُ
٤٥. بَـني أُمَيَّـةَ قَـد ناضَـلتُ دونَكُـمُ أبنـاءَ قَـومٍ هُـمُ آوَوا وَهُـم نَصَـروا
٤٦. أفحَمتُ عَنكُم بَني النَجّارِ قَد عَلِمَت عُليـا مَعَـدٍّ وَكـانوا طالَمـا هَـدَروا
٤٧. حَتّـى اِستَكانوا وَهُـم مِنّـي عَلـى مَضَضٍ وَالقَـولُ يَنفُـذُ مـا لا تَنفُـذُ الإبَـرُ
٤٨. بَـني أُمَيَّـةَ إنّـي ناصِـحٌ لَكُـمُ فَـلا يَبيـتَنَّ فـيكُم آمِنـاً زُفَـرُ
٤٩. وَاتَّخِـذوهُ عَـدُوّاً إنَّ شـاهِدَهُ وَمـا تَغَيَّـبَ مِـن أخلاقِـهِ دَعَـرُ
٥٠. إنَّ الضَـغينَةَ تَلقاهـا وَإن قَـدُمَت كـالعَرِّ يَكمُـنُ حينـاً ثُـمَّ يَنتَشِـرُ
٥١. وَقَـد نُصِـرتَ أميـرَ المُـؤمِنينَ بِنـا لَمّـا أتـاكَ بِـبَطنِ الغوطَـةِ الخَبَـرُ
٥٢. يُعَرِّفونَـكَ رَأسَ اِبـنِ الحُبـابِ وَقَـد أضـحى وَلِلسَـيفِ في خَيشـومِهِ أثَـرُ

٥٣. لا يَسمَعُ الصَوتَ مُستَكاً مَسامِعُهُ وَلَيسَ يَنطِقُ حَتّى يَنطِقَ الحَجَرُ

٥٤. أمسَت إلى جانِبِ الحَشّاكِ جيفَتُهُ وَرَأسُهُ دونَهُ اليَحمومُ وَالصِوَرُ[٣٤]

٥٥. يَسأَلُهُ الصُبرُ مِن غَسّانَ إذ حَضَروا وَالحَزنُ كَيفَ قَراكَ الغِلمَةُ الجَشَرُ[٣٥]

٥٦. وَالحارِثَ بنَ أَبي عَوفٍ لَعِبنَ بِهِ حَتّى تَعاوَرَهُ العِقبانُ وَالسُبَرُ[٣٦]

٥٧. وَقَيسَ عَيلانَ حَتّى أَقبَلوا رَقَصاً فَبايَعوكَ جِهاراً بَعدَ ما كَفَروا

٥٨. فَلا هَدى اللَهُ قَيساً مِن ضَلالَتِهِم وَلا لَعاً لِبَني ذَكوانَ إذ عَثَروا[٣٧]

٥٩. ضَجّوا مِنَ الحَربِ إذ عَضَّت غَوارِبَهُم وَقَيسُ عَيلانَ مِن أَخلاقِها الضَجَرُ

٦٠. كانوا ذَوي إمَّةٍ حَتّى إذا عَلِقَت بِهِم حَبائِلُ لِلشَيطانِ وَابتَهَروا

٦١. صُكّوا عَلى شارِفٍ صَعبٍ مَراكِبُها حَصّاءَ لَيسَ لَها هُلبٌ وَلا وَبَرُ

٦٢. وَلَم يَزَل بِسُلَيمٍ أَمرُ جاهِلِها حَتّى تَعَيّا بِها الإيرادُ وَالصَدَرُ

٦٣. إذ يَنظُرونَ وَهُم يَجنونَ حَنظَلَهُم إلى الزَوابي فَقُلنا بُعدَ ما نَظَروا[٣٨]

٦٤. كَرّوا إلى حَرَّتَيهِم يَعمُرونَهُما كَما تَكُرُّ إلى أَوطانِها البَقَرُ

٦٥. فَأَصبَحَت مِنهُمُ سِنجارُ خالِيَةً فَالمَحلَبِيّاتُ فَالخابورُ فَالسُرَرُ[٣٩]

٦٦. وَما يُلاقونَ فَرّاصاً إلى نَسَبٍ حَتّى يُلاقِيَ جَديَ الفَرقَدِ القَمَرُ[٤٠]

٦٧. وَلا الضِبابَ إذا اخضَرَّت عُيونُهُمُ وَلا عُصَيَّةَ إلّا أَنَّهُم بَشَرُ[٤١]

٦٨. وَما سَعى مِنهُمُ ساعٍ لِيُدرِكَنا إلّا تَقاصَرَ عَنّا وَهوَ مُنبَهِرُ

٦٩. وَقَد أَصابَت كِلاباً مِن عَداوَتِنا إحدى الدَواهي الَّتي تُخشى وَتُنتَظَرُ[٤٢]

٧٠. وَقَد تَفاقَمَ أَمرٌ غَيرُ مُلتَئِمٍ ما بَينَنا فيهِ أَرحامٌ وَلا عِذَرُ

٧١. أَمّا كُلَيبُ بنُ يَربوعٍ فَلَيسَ لَهُم عِندَ المَكارِمِ لا وِردٌ وَلا صَدَرُ

٧٢. مُخَلَّفونَ وَيَقضي الناسُ أَمرَهُمُ وَهُم بِغَيبٍ وَفي عَمياءَ ما شَعَروا

٧٣. مُلَطَّمـونَ بأعقـارِ الحِيـاضِ فَمـا يَنفَـكُّ مِـن دارمِـيٍّ فـيهم أثَـرُ
٧٤. بـئسَ الصُـحاةُ وَبـئسَ الشَـربُ إذا جَـرى فـيهِم المُـزّاءُ وَالسَـكَرُ
٧٥. قَـومٌ تَناهَـت إلَـيهِم كُـلُّ فاحِشَـةٍ وَكُـلُّ مُخزِيَـةٍ سُـبَّت بهـا مُضَـرُ[٤٣]
٧٦. عَلى العِيارات هَدّاجونَ قَد بَلَغَت نَجـرانَ أو حُـدِّثَت سَـوآتِهِم هَجَـرُ
٧٧. الآكِلـونَ خَبيـثَ الـزادِ وَحـدَهُمُ وَالسـائِلونَ بظَهـرِ الغَيـبِ مـا الخَبَـرُ
٧٨. وَاذكُـر غُدانَـةَ عِـدّاناً مُزَنَّمَـةً مِـنَ الحَبَلَّـقِ تُبنـى حَولَهـا الصِيَرُ[٤٤]
٧٩. تَمذي إذا سَخُنَت في قُبلِ أدرُعِها وَتَـزرَئِمُّ إذا مـا بَلَّهـا المَطَـرُ
٨٠. وَمـا غُدانَـةُ في شَـيءٍ مَكـانُهُمُ ألحابِسـو الشـاءِ حَتّى تَفضُـلَ السُـؤَرُ
٨١. يَتَّصِـلونَ بِيَربـوعٍ وَرِفـدُهُمُ عِنـدَ التَرافُـدِ مَغمـورٌ وَمُحتَقَـرُ
٨٢. صُفرُ اللِحى مِن وَقودِ الأدخِناتِ إذا رَدَّ الرِفـادَ وَكَـفَّ الحالِـبِ القَـرِرُ
٨٣. ثُـمَّ الإيـابُ إلى سـودٍ مُدَنَّسَـةٍ مـا تَسـتَحِمُّ إذا مـا احتَكَّـتِ النُقَـرُ[٤٥]
٨٤. قَد أقسَمَ المَجدُ حَقّاً لا يُحالِفُهُم حَتّـى يُحـالِفَ بَطـنَ الراحَـةِ الشَـعَرُ

في سبيل التحليل الراهن يمكننا أن نقسم القصيدة إلى قسمين: النسيب (الأبيات ١-١٦؛ والبيت ١٧ بمثابة بيت انتقال؛ والأبيات ١٨-٨٤، وسندعوها قسم المديح المركّب. ولنأخذ في عين الاعتبار أن السياق الأشمل الذي قيلت فيه القصيدة هو حرب الفتنة الثانية (فتنة ابن الزبير)، التحدي الأكبر الذي واجهه عبد الملك بن مروان وهو يدعى أهليته في الخلافة (انظر أعلاه). ولنضف إلى ذلك الوضع داخل مجال الهيمنة الأموية-المروانية، حيث الحرب القبلية بين قبيلة الشاعر الأخطل المناصرة للأمويين، بني تغلب، وبين القبيلة القيسية المناصرة للزبيريين، بني سليم. وبالنظر إلى هذه الخلفية التاريخية، فإننا سنحلل بنية القصيدة طبقاً لصياغة تيودور جاستر الثنائية للنمط الموسمي (انظر الفصل ٢)، لكن بتغيير مصطلحي التفريغ Emptying والملء Filling إلى مصطلحين أكثر ملاءمة، هما الانحلال Disintegration والاستعادة Restoration.[٤٦] سنحلل القسم الأول، نسيب الظعائن، بوصفه، قبل كل شيء، تعبيراً عن حالة

الانحلال الاجتماعي التي سببتها الفتنة، داخل الأمة الإسلامية وفي الدائرة المروانية، حيث تفكك الروابط الاجتماعية، والولاء المضطرب، وعدم وضوح الرؤية السياسية. أما القسم الثاني من القصيدة فسنقرأه، أولاً، بوصفه استعادة للشرعية السياسية وإعادة بناء الدولة المصاحبة لهذه الاستعادة، وذلك على أساس الاعتراف بالحاكم المنتصر خليفةً مقضيًّا له بالحكم الإلهي. وفي هذا السياق يمكن أن نقتبس ملاحظة جاريسون الخاصة بقصيدة المدح في عصر الاستعادة الإنجليزية (١٦٦٠-١٧٠٢): ''إن قصيدة المدح التقليدية تأكيد احتفالي لمؤسسة قائمة بشكل شرعي، وقانوني، وبإرادة إلهية؛ إنها ليست أداة لتشريع السلطة الشخصية المقبوض عليها قهراً، مهما كان القاهر بطوليًّا.''[٤٧]

النسيب: الأبيات ١-١٦ (١٧). تفتتح القصيدة بإعلان شاعريتها الخاصة. فالمصراع الافتتاحي لا يثبِّت القافية بحرف الروي (الراء المضمومة) وبحر البسيط فحسب، لكنه يعلن، من خلال استثارة موتيف رحيل الظعائن، البعد الشعائري للقصيدة والذي يرمي إليه الشاعر منذ البداية. كذلك فإن البيت الأول يقوم بوظيفة اللحن الافتتاحي. كما أن الشاعر بهذه البداية يعلن عن شعرية صوته وشرعية التقليد الشعري الذي يستند إليه. (وسنناقش أدناه كيف أن جائزة الخليفة للشاعر بمثابة اعتراف منه بهذا الزعم الشعري). وفي الجو الجدلي العنيف لفتنة ابن الزبير والمنافسين المطالبين بالخلافة، فإن زعم الشاعر هو كذلك تحدٍّ، لأن لديه رغبة في إثبات مقدرته الشعرية الفائقة، مثلما هو إعلانه عن سلطة ممدوحه السياسية الفائقة (وهو ما يكشف عنه الخبر الثاني المتصل بقصيدة ''خف القطين،'' انظر أدناه؛ وانظر كذلك المتنبي في الفصل ٦). وكما يعبر كونته، فإن ''الخطاب الشعري ... يكشف أولاً عن نفسه ومن بعده يكشف عما يشير إليه.''[٤٨] إن الشاعر يسعى جاهداً من أجل خطاب ذي كثافة شعرية عالية يجذب الانتباه إليه بوصفه خطاباً ذا طبيعة فنية،[٤٩] ومن ثم يثبِّت الشاعر جدارته وسلطته الفنية. ومن خلال الإنشاء الشعري في تقليد قصيدة المدح الجاهلية العالية، يزعم الشاعر امتلاكه ذلك التقليد. وفي موتيف الظعائن في قصيدة الأخطل، يبعث الشاعر قرابة نوعية أو تجانساً مع الأعمال الشعرية للماضي الجاهلي ويؤسس تطابقاً أسطوريًّا بين نفسه والخليفة عبد الملك، من جهة، وبين الشعراء الآخرين وممدوحيهم (النابغة والنعمان، كعب بن زهير والنبي محمد، وهكذا) من جهة أخرى. بالإضافة إلى ذلك، وكما كشف عمل حسن البنا عز الدين، فمن يكن له وعي شعري مرهف بالبنية الشعرية أو ''لغة

المراسيم'' يدرك أن بداية القصيدة هذه (أي نسيب الظعن) قد مهدت السبيل إلى فهمها بوصفها قصيدة حرب أو قصيدة انتصار.[٥] وما إن يثبت هذا التطابق النمطي، حتى لا يعود أمامنا إعادة تمثيل بسيط لطقس من طقوس الولاء، وإنما تفاوض معقد على الرتبة والمكانة من خلال قصيدة أدائية ذات رهافة وذات أوجه متعددة للمعنى. إن القصيدة، مثلها مثل كل الطقوس والمراسيم، ينبغي أن تكون تقليدية وإبداعية في الوقت نفسه.

إن ملاحظاتنا على التكثيف البلاغي والوظيفة الطقوسية للمقدمة النسيبية يجب ألا تضللنا حتى نظن أن ما يعبر عنه ليس له دلالة. ومع ذلك، أريد أن أؤكد أن ما يسعى الشاعر إلى التعبير عنه ليس أمراً مباشراً، أي عاطفة أو حدثاً صريحاً، وإنما خسارة، فراق ذو أصداء رمزية وأصوات أسطورية متعددة. إن الحدث الواقعي، والذي يمكن استخلاصه من المصادر التاريخية ومع ذلك سرعان ما يذهب طي النسيان، أي ''حرب المراعي'' القبلية الدموية بين قبيلة بني تغلب حلفاء اليمنيين وقبيلة بني سليم حلفاء القيسيين على مراعٍ معينة في الجزيرة، تمّ استيعابه في بنية رمزية أسطورية ذات دلالة أكثر بعداً، وهي عملية تنطوي على التضحية بالهوية الفردية من أجل شكل أدبي ثقافي أطول عمراً.

تعبر الصورة الافتتاحية، في غنائية المقدمة النسيبية الباعثة على الأسى، عن فعل الدهر القسري وهو يزيح قوم الشاعر عن أرضهم، وانسلاخهم عن الجماعة التي عاشوا معها لفترة من الزمن، والخطر وعدم اليقين اللذين يواجههما الجميع. والأخطل، مثله مثل أي فنان عظيم، يتناص مع الذخيرة الكلاسيكية للتقاليد الشعرية بحساسية ورهافة يفيد فيها من المعنى التقليدي للظعن وظلاله المختلفة. وهكذا فكما يثبّت استخدام موتيف الظعن والنوع الأدبي للقصيدة قرابة، أو تطابقاً، بين المرجع المباشر وبين أشكال الفراق المعتادة والنمطية في تقليد القصيدة، كذلك فإن الابتداء بالموتيفات التقليدية الأخرى للنسيب ليس تمريناً بلاغيًّا فارغاً، وإنما غرضه استثارة مشاعر للأسى وتعيينها في عبارة شبيهة بعبارة شاعر الحماسة، متمم بن نويرة، في رثاء أخيه مالك: ''إن الشجا يبعث الشجا.'' إن كثيراً من ''الأشكال الإلزامية'' ''compulsory figures'' (حسب استعارة كلاريسا بورت) الخاصة بالنسيب، يخضعها الشاعر لموتيف الظعن، بوصفه الصورة المهيمنة في هذا النسيب. في الأبيات ٢-٤:

٢. كَـأَنَّني شـاربٌ يَـومَ اِسـتُبدَّ بِهِـم ... مِن قَرقَفٍ ضُمِّنَتها حِمصُ أَو جَدَرُ

٣. جـادَت بهـا مِـن ذَواتِ القـارِ مُترَعَـةً كَلفـاءُ يَنحَـتُّ عَـن خُرطومِهـا المَدَرُ

٤. لَـــذٌّ أصــــابَت حُمَيّاهـــا مُقاتِلَـــهُ فَلَـم تَكَـد تَنجَلـي عَـن قَلبـِهِ الخُمَـرُ

يصف الشاعر التأثيرات العاطفية والجسدية للحزن الذي يستولي عليه وكأنه خمر مسكرة تسري في عقله وجسده، ومن ثم تستدعي إلى الذهن الأعشى، أشهر شعراء الجاهلية المداحين في وصف الخمر، وهو الذي يُعَدُّ إماماً للأخطل.[١]

وسرعان ما يمدُّ الشاعر بصره وبصيرته إلى قافلة الظعائن في هوادجهن (الأبيات ٦–٨):

٦. شَوقاً إِلَـيهِم وَوَجـداً يَـومَ أَتـبِعُهُم طَـرفي وَمِـنهُم بِجَنبَـي كَوكَـبٍ زُمَـرُ

٧. حَثّــوا المَطِــيَّ فَوَلَّتنــا مَناكِبُهــا وَفي الخُـــدورِ إِذا باغَمتَهـــا الصُــوَرُ

٨. يُــبرِقنَ لِلقَــومِ حَتّــى يَختَبِلـنَهُمُ وَرَأيُهُـــنَّ ضَــعيفٌ حــينَ يُختَبَــرُ

٩. يـا قاتَـلَ اللَـهُ وَصـلَ الغانِيـاتِ إِذا أَيقَــنَّ أَنَّــكَ مِمَّــن قَـد زَهـا الكِبَـرُ

وقد فعل ذلك كي ينتقل إلى نغمة أخرى لتقليد نسيبي آخر، هو الشكوى من الشيب، أو البكاء على الشباب المفقود، (الأبيات ٩–١١):

٩. يـا قاتَـلَ اللَـهُ وَصـلَ الغانِيـاتِ إِذا أَيقَــنَّ أَنَّــكَ مِمَّــن قَـد زَهـا الكِبَـرُ

١٠. أَعرَضـنَ لَمّـا حَنـى قَوسـي مُوَتِّرُهـا وَابــيَضَّ بَعـدَ سَـوادِ اللِمَّــةِ الشَـعَرُ

١١. مـــا يَرعَــوينَ إِلى داعٍ لِحاجَتِـــهِ وَلا لَهُـــنَّ إِلى ذي شَــــيبَةٍ وَطَــــرُ

وهو ما يعبر عنه في القصيدة بوصفه هجوماً على الجنس الناعم لفقد صواحبه الرغبة في رجل غزا الشيب مفرقه. أما البيت ١٢:

١٢. شَـرَّقنَ إِذ عَصَـرَ العيـدانَ بارِحُهـا وَأَيبَسَـت غَـيرَ مَجـرى السِـنَّةِ الخُضَـرُ

فيعود به الشاعر إلى القبيلة الراحلة في الوقت الذي ينتقل برهافة، وبما يمكن أن ندعوه في مقام آخر المغالطة العاطفية pathetic fallacy،[٢] إلى إسقاط صورة الطبيعة المجدبة العقيمة على الدولة الفاشلة. وباختصار يستثير البيت ١٣:

١٣. فَــالعَينُ عانِيَــةٌ بِالمــاءِ تَســـفَحُهُ مِــن نِيَّــةٍ في تَلاقــي أَهلِهــا ضَــرَرُ

الوجه الآخر لظاهرة الظعن، أي موتيف الأطلال، أو بتحديد أكثر، بكاء الشاعر على الأطلال التي هجرها أصحابها. أما تأثيره هنا فهو تأكيد دور الموتيف النسيبي بشكل معكوس: وذلك لأن في قصيدة الأخطل يأتي موتيف الظعائن مهيمناً على بداية النسيب في حين يبدو موتيف الأطلال (الذي يسبقه عادة) تالياً له.[٥٣]

أما في الأبيات الأربعة الأخيرة من النسيب (١٤–١٧):

١٤. مُنقَضِبينَ إنقِضابَ الحَبلِ يَتبَعُهُم	بَينَ الشَقيقِ وَعَينِ المَقسِمِ البَصَرُ
١٥. حَتّى هَبَطنَ مِنَ الوادي لِغَضبَتِهِ	أرضاً تَحُلُّ بها شَيبانُ أو غُبَرُ
١٦. حَتّى إذا هُنَّ وَرَّكنَ القَصيمَ وَقَد	أشرَفنَ أو قُلنَ هَذا الخَندَقُ الحَفَرُ
١٧. وَقَعنَ أصلاً وَعُجنا مِن نَجائِبِنا	وَقَد تُحُيِّنَ مِن ذي حاجَةٍ سَفَرُ

فيعود الشاعر إلى موتيف الظعائن ويعمقه، متبعاً طوبوغرافية للحنين مصوَّرة بحب وإلحاح من خلال أسماء الأماكن والقبائل والمواطن المستعادة في ذاكرة الشاعر أو في عين خياله حتى نزول الظعائن مع غروب الشمس. ومهما تكن غنائية النغمة وأساها التي حققها الشاعر، فينبغي في الوقت نفسه أن نتذكر أن موتيف الظعائن يتصل، كما قد أثبتَ حسن البنا عز الدين، بالهجرة القبلية الموسمية من أجل الرعي، كما يومئ، وخصوصاً عندما يهيمن على النسيب، إلى حزب وشيكة، تحمل رجال القوم القلقين على إرسال نساء القبيلة وأطفالها إلى مكان آمن، خشية التفكك القبلي–أي قتل الرجال أو هزيمتهم فتقع النساءُ والأطفال إلى الأسر والعبودية.[٥٤]

يغادر الشاعر كل ذلك مغادرة هي بلا شك نفسية أكثر منها مادية، ومن خلال بقايا موتيف الرحيل المتمثلة في البيت ١٧، إلى قسم المديح. وهذا البيت يقوم هنا بوظيفة "التخلص" من النسيب إلى المديح، كما أننا نلاحظ هنا، وفي أماكن أخرى من الشعر الأموي، "الرحيل الجماعي" ("... وَعُجنا مِن نَجائِبِنا ...")، وهو ملمح غير معروف في الشعر الجاهلي.[٥٥]

المديح: الأبيات (١٧) ١٨–٨٤. يقابلُ الشاعرُ انحلال الدولة المشار إليه ضمناً في نسيب الظعن بانتصار واستعادة لنظام الحكم يحتفي بهما في المديح. وبشكل مباشر، ومما نستطيع أن نجمعه من معلومات حول "المناسبة" التاريخية للقصيدة، فإنها تثبت استعادة الخلافة الموكلة إلى بني أمية بتعيين إلهي، وتحتفل باستعادة هذه الخلافة بعد

فتنة ابن الزبير. ولا يبدو من النص نفسه أن القصيدة قيلت أمام عبد الملك بعد الهزيمة النهائية لـ ''عدو الخليفة'' عبد الله بن الزبير، وإن كان من المؤكد أنها قيلت بعد هزيمة أخيه، مصعب بن الزبير. وفي الحقيقة فإن الخبر المروي في كتاب **الأغاني** من أن الأخطل زعم أنه استغرق عاماً كاملاً في إنشاء هذه القصيدة،[٥٦] لا يساعدنا في تعيين تاريخ إنشائها. ومن منظور أدبي، مع ذلك، يتضح من نغمة القصيدة وغرضها أن ما يحتفي به الشاعر ليس انتصاراً معيناً فحسب، وإنما هو المفهوم الأساسي للشرعية الأموية/المروانية. بالإضافة إلى هذا، يجب أن نأخذ في حسباننا الدائرة المعاصرة للمنافسين على الخلافة وللحكم الشرعي الإسلامي، حتى ندرك أن قصيدة الأخطل، في هذا السياق الإشكالي، تعد فوق كل شيء ادعاءً بالشرعية أو دعوة إليها. واختيار قصيدة المدح الجاهلية بوصفها شارة الشرعية والسلطة لكل من الشاعر والممدوح جزء من هذا الادعاء، كما ناقشنا أعلاه. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق ما روي عن أبي عمرو [بن العلاء] في كتاب **الأغاني** من أنه كان يقول: ''لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما فضلت عليه أحداً.''[٥٧] ومما يستلزمه الانتصار واستعادة السلطة صقلُ ''الرؤية المشرّعة للماضي'' وإعادةُ ترتيب الدولة واندماجها، بل الكون كله، بعد التأزم والفوضى، والانقطاع والتهديد بالتفكك. وفي عرض التراتبية الاجتماعية السياسية نرى الشاعر يتفاوض من أجل المنزلة والمكانة، وخصوصاً بالنسبة إليه وإلى بني تغلب. ويتبع الانتصارَ استيعابُ الأعداء السابقين في سياسة الدولة، أي في المجال الأموي المرواني، ومع هذا الاستيعاب يلوح تهديد لمكانة الأنصار والحلفاء السابقين. وهنا نجد الأخطل يُناوِر من أجل أن يحتل مكاناً له ولقبيلته في النظام السياسي الجديد.

الأبيات ١٧–٥٠. طبقاً لمفهوم جاستر عن التفريغ والملء، فإن الفراغ الموجود في ''الحاجة،'' والمعبَّر عنه في البيت ١٧:

١٧. وَقَعنَ أَصلاً وَعُجنا مِن نَجائِبِنا   وَقَد تُحُيِّنَ مِن ذي حاجَةٍ سَفَرُ

يتم ''تلبيته'' من خلال الهبات والجوائز، ''نوافله،'' في البيت ١٨:

١٨. إلى امرِئٍ لا تُعَرّينا نَوافِلُهُ   أَظفَرَهُ اللَهُ فَليَهنِئ لَهُ الظَفَرُ

وهو البيت الذي يبدأ به المديح. والشطر الثاني من البيت ١٨ يعد مثالاً عالياً في الإيجاز الأدائي الشعري. فالجملة الأولى منه، ''أَظفَرَهُ اللهُ،'' تجعل من القصيدة قصيدة انتصار

من حيث النوع الأدبي، ومن ثم يتمُّ تلبية التوقعات الشكلية التي خلفها موتيف الظعائن المهيمن على النسيب. بالإضافة إلى ذلك، يؤكد هذا الشطر أو يثبت التعيين الإلهي لعبد الملك إذ يحوِّل الانتصار العسكري إلى انتصار أسطوري. أما الجملة الثانية في الشطر، "فَلْيَهنِئ لَهُ الظَفَرُ،" أي تهنئة الشاعر للحاكم بمناسبة انتصاره، فهي بمثابة إعلان الولاء والتحالف معه من قبل الشاعر: أي الغرض الأدائي للقصيدة. وتقدِّم الأبيات ١٩–٢١:

١٩. الخـائِضِ الغَمـرَ وَالمَيمـونِ طـائِرُهُ ... خَليفَـةِ اللّـهِ يُستَسـقى بـهِ المَطَـرُ

٢٠. وَالهَـمُّ بَعـدَ نَجِـيِّ الـنفسِ يَبعَثُـهُ ... بالحَزمِ وَالأَصمَعانِ القَلبُ وَالحَذَرُ

٢١. وَالمُسـتَمِرُّ بـهِ أمـرُ الجَميـعِ فَمـا ... يَغتَـرُّهُ بَعـدَ تَوكيـدٍ لَـهُ غَـرَرُ

التهنئة للممدوح مع نزعة حربية. ذلك أن شرعية عبد الملك تُستَمَدُّ من خلال تطابقه مع القوى الكونية والإلهية من جهة ومع رعاياه من جهة أخرى. إنه "خليفة الله" وهو "المستمر به أمر الجميع،" أي أنه يجسِّد الجماعة ويمثل إرادة الله، كما أنه، علاوة على هذا، القناة التي تصل بين الاثنين إذ "يُستَسقى بـهِ المَطَـرُ" (البيتان ١٩، ٢١). ومما يتصل بالمناقشة حول نظرية الخلافة، وخصوصاً الاستخدام الأموي لمفهوم "خليفة الله،" ينبغي أن نضيف أن الجو الجدلي العنيف الذي شاع في هذا النوع من الشعر يجب ألا يغيب عن الأذهان: فعبد الملك، وليس أحد غيره–على سبيل المثال، ابن الزبير– هو خليفة الله. ومن ناحية أخرى، فإن الدليل النصي في هذه القصيدة يؤيد زعم باتريشيا كورنه ومارتن هندز بأن الخلافة عند الأمويين كانت تكليفاً من الله مباشرة، وليس عبر النبي محمد.[٥٨]

مع الأبيات ٢٢–٢٥:

٢٢. وَمـا الفُـراتُ إذا جاشَـت حَوالِبُـهُ ... في حافَتَيـهِ وَفي أوسـاطِهِ العُشَـرُ

٢٣. وَذَعذَعَتهُ رِياحُ الصَيفِ وَاضطَرَبَت ... فَـوقَ الجَـآجِئِ مِـن آذِيِّـهِ غُـدُرُ

٢٤. مُسحَنفِراً مِن جِبالِ الرومِ تَستُرُهُ ... مِنهـا أكـافيفُ فيهـا دونَـهُ زُوَرُ

٢٥. يَومـاً بـأَجوَدَ مِنـهُ حـينَ تَسـأَلُهُ ... وَلا بـأَجهَرَ مِنـهُ حـينَ يُجتَهَـرُ

ينتقل الأخطل من المجال الديني والعسكري والسياسي المباشر كي يستحضر النموذج الأصلي الأسطوري للفرات الملتطم الأمواج. إن قوة هذا المقطع لا تقع في التشبيه بنهر الفرات في العراق فحسب وإنما في استدعائه سوابق جاهلية للتشبيه في قصيدة النابغة الذبياني في مدح ملك الحيرة النعمان بن المنذر (الفصل ١؛ انظر الأبيات ٤٤–٤٧). فالشاعر يلجأ إلى شاعرية ذات كثافة عالية تتضمن التشبيه والمعجم الشعري والصورة الشعرية الأسطورية/النمطية، والتشبيه الدائري المعروف بصيغته النمطية، ''وما ... بأفعل منه،'' كي ينتج نصًّا شعريًّا يستدعي نصًّا شعريًّا آخر بقدر ما يستدعي صورة بصرية. أو في عبارة أخرى، فإن المتلقي لا يُتَوَقَّع منه أن يكتفي بمجرد مقارنة قوة عبد الملك وسخائه بقوة الفرات المدمرة والواهبة للحياة، وإنما يُتَوَقَّع منه أن يعقد موازنة بين صورة الأخطل وصورة النابغة[٩] بطريقة تؤسس ''تطابقاً أسطوريًّا'' بينهما حيث يُثبِتُ فعلُ الولاء (الشعري) العربي الأصيل الحالةَ الراهنة للولاء.

يكمن في هذه الإشارة قياس القصيدة الجديدة على القديمة. ولو قام الأخطل بإنتاج صورة أقل فنيةً في هذا السياق لأضعف هذا من سلطته الشعرية ومن سلطة عبد الملك السياسية على السواء. وفي ضوء هذا، نبدأ في استيعاب القيمة الفائقة التي أضفتها العرب على شاعر بلاط عظيم. بل نبدأ في تقدير لماذا كانت قصيدة المدح الجاهلية النموذجية بكثافتها البلاغية وشاعريتها المتعددة الأصوات مثالاً فريداً يمكن أن يقوم عليه مفهوم الهيمنة العربية الإسلامية وينتقل من عصر إلى آخر في مقابل المثال الذي يعطيه شعر السيرة النبوية الشفاف والمباشر والوحيد الصوت (انظر الفصل ٢). فالأبعاد الأسطورية والنمطية للتقليد الشعري الجاهلي تسمح للشاعر بأن يُرَسِّخ المزاعم المعاصرة للشرعية في سلطة الماضي المشترك.

بالنظر إلى تاريخ القصيدة بوصفها نوعاً أدبيًّا، ينبغي أن ندرك أن الإشارة المتكررة إلى قصائد المدح الجاهلية النموذجية (أي التناص) هي ما تضمن بقاء هذه القصائد، بوصفها نصوصاً متكاملة وبوصفها حاملة لبصمة وراثية DNA شعرية ، إذا جاز التعبير، منقولة إلى النصوص الأموية من خلال المحاكاة والتفاعل النصي. وهكذا فإن التناص معها يقوم بوظيفة التعبير عن الولاء للتقليد الذي يضفي مشروعية على المعطي والمتلقي بصورة تبادلية.

ما إن يؤكد الأخطل تمكُّن عبد الملك من الخلافة وعروبة سلطته، حتى يلتفت إلى الموقف الهازم للذات لدى أعداء الخليفة. ويرى أحد الشراح أن الأبيات ٢٦–٢٨ :

٢٦. وَلَـم يَـزَل بـكَ واشـيهم وَمَكـرُهُمُ حَتّـى أشاطوا بغَيـبٍ لَحـمَ مَـن يَسَـروا

٢٧. فَمَـن يَكُـن طاويـاً عَنّـا نَصـيحَتَهُ وَفي يَدَيــهِ بــدُنيا غَيرِنــا حَصَــرُ

٢٨. فَهــوَ فِـداءُ أمــيرِ المُــؤمنينَ إذا أبــدى النَواجِـذَ يَـومٌ باسِـلٌ ذَكَـرُ

تشير إلى عبد الله بن الزبير، في حين يراها شارح آخر مشيرة إلى أعداء قبيلة الشاعر، بني تغلب؛ وفي كتاب الأغاني يفهم أنها تشير إلى القائد القيسي، زفر بن الحارث (انظر أدناه).[٦٠] وفي البيت ٢٦ يستدعي الشاعر عادة الميسر الجاهلية، حيث كان أهل الثروة والأجواد من العرب في شدة البرد وجدب البلاد ييسرون أي يتقامرون بالقداح وهي عشرة أقداح على جزور، يجزرونها ثمانية وعشرين جزءا، فإذا قمر أحدهم جعل أجزاء الجزور لذوي الحاجة وأهل المسكنة، وكانت العرب تمدح بأخذ القداح وتعييب من لا ييسر. والشاعر هنا يهزأ من أعداء الخليفة، الذين في محاولتهم خداع الخليفة والقضاء عليه، لا يخدعون ولا يدمرون إلا أنفسهم، كما لو كانوا يوزعون لحمهم هم وليس لحم الجزور. فمن يرفض الاعتراف بالخليفة الحقيقي (على أساس قراءتي ''فَمَن يَكُن طاوياً عَنّا نَصيحَتَهُ'') يصبح ''فدية'' الخليفة أو ''فداء،'' له، أي، ''يدفع حياته ثمناً لذلك.''[٦١] وترجيحي للمعنى المقصود هنا يدعوني إلى أن أعتبر هذا البيت تهديداً موجهًا إلى عبد الله بن الزبير، أي أنه في حبسه ولائه عن عبد الملك، يحفر قبره بيديه. والبيت ٢٨ بمثابة محور ارتكاز لتأكيد لقب ''أمير المؤمنين،'' لعبد الملك بوصفه قائداً مسلماً منتصراً. ويتحدث الشاعر عن الحملة العسكرية في معظم الأحوال من خلال عبارات هي شعرية أكثر منها تاريخية محددة؛ ومع ذلك، فإنه يذكر عديداً من أسماء الأمكنة. ويحدد السكّري في شرحه ''الطف'' في البيت ٣٢:

٣٢. حَتّـى تَكـونَ لَهُـم بـالطَفِّ مَلحَمَـةٌ وَبالثَويَّـةِ، لَـم يُنـبَض بِهـا وَتَـرُ

بأنه إشارة إلى المكان الذي قتل فيه مصعب بن الزبير (دير جاثليق، جمادى الأولى ٧٢ [أكتوبر ٦٩١])[٦٢] و''الثوية'' بأنه المكان الذي دفن فيه زياد بن أبيه.[٦٣] وتفيد عبارة ''لَم يُنبَض بِها وَتَرُ'' أن المعركة كانت مبارزة بالسيوف، بدلاً من أن تكون رمياً بالسهام من على بعد (أي أقل شجاعة، وأقل بطولة).[٦٤] أما إخضاع العراق في البيت ٣٤:

٣٤. وَالمُسـتَقِلُّ بِأثقـالِ العِـراقِ، وَقَـد كانَـت لَـهُ نِعمَـةٌ فـيهِم، وَمُـدَّخَرُ

فيوحي مرة أخرى بأن القصيدة تحتفل بانتصار عبد الملك على مصعب بن الزبير.

إن انتصار عبد الملك في حد ذاته يفسَّر في القصيدة بأنه تأكيد للتعيين الإلهي له بالخلافة. وما إن ينجز الانتصار، حتى يمضي الشاعر في إعادة بناء الدولة. فعلى قمة الهرم تقف قريش (قبيلة من الارستقراطية المكية وقبيلة النبي محمد في الجاهلية وفي الإسلام) على وجه العموم، ومن بين قريش، بنو أمية على وجه الخصوص. وهذا يأتي في الأبيات ٣٥–٤٤:

٣٥. في نَبعَةٍ مِن قُرَيشٍ يَعصِبونَ بِها ... ما إن يُوازى بِأَعلى نَبتِها الشَجَرُ

٣٦. تَعلو الهِضابَ، وَحَلّوا في أَرومَتِها ... أَهلُ الرِباءِ وَأَهلُ الفَخرِ إِن فَخَروا

٣٧. حُشدٌ عَلى الحَقِّ عَيّافو الخَنا أُنُفٌ ... إِذا أَلَمَّت بِهِم مَكروهَةٌ صَبَروا

٣٨. وَإِن تَدَجَّت عَلى الآفاقِ مُظلِمَةٌ ... كانَ لَهُم مَخرَجٌ مِنها، وَمُعتَصَرُ

٣٩. أَعطاهُمُ اللَهُ جَدّاً، يُنصَرونَ بِهِ ... لا جَدَّ إِلّا صَغيرٌ، بَعدُ، مُحتَقَرُ

٤٠. لَم يَأشَروا فيهِ، إِذ كانوا مَوالِيَهُ ... وَلَو يَكونُ لِقَومٍ غَيرِهِم أَشِروا

٤١. شُمسُ العَداوَةِ حَتّى يُستَقادَ لَهُم ... وَأَعظَمُ الناسِ أَحلاماً إِذا قَدَروا

٤٢. لا يَستَقِلُّ ذَوُو الأَضغانِ حَربَهُمُ ... وَلا يُبَيِّنُ في عيدانِهِم خَوَرُ

٤٣. هُمُ الَّذينَ يُبارونَ الرِياحَ إِذا ... قَلَّ الطَعامُ عَلى العافينَ أَو قَتَروا

٤٤. بَني أُمَيَّةَ نُعماكُم مُجَلَّلَةٌ ... تَمَّت فَلا مِنَّةٌ فيها وَلا كَدَرُ

على نمط المديح في القصيدة الجاهلية التقليدية. ومرة أخرى، يجب، في قراءة مثل هذا الشعر، أن نضع في حسباننا أنه ليس بياناً عن الشرعية بقدر ما هو دعوة إلى الشرعية أو زعم بها. وعلى الأمويين الآن، وقد تحقق لهم الانتصار العسكري، أن يمتلكوا القلوب والعقول. وقد لعبت القصيدة دوراً في إقناع الأمة الإسلامية بأن الانتصار النهائي لعبد الملك على عبد الله بن الزبير، وإن لم يكن قد تحقق بعد في وقت إنشاد القصيدة، كان أمراً لا مفرَّ منه، بل قضاءً إلهيًا.

ينبغي أن نتذكر أنه عندما استولى الأمويون على الخلافة من خلال انتزاع معاوية الخلافة من علي بن أبي طالب، ابن أخي النبي محمد وزوج ابنته فاطمة، في معركة

صفين (٣٧/٦٥٧)، فإن نظام اختيار الخليفة الذي ضمن تعيين الخلفاء الراشدين الأربعة كان قد فشل وانتهى كليًّا. وكان على الأمة الإسلامية أن تواجه ''أزمة دستورية،''[٦٥] إذا جاز التعبير. وفيما كان نظام الشورى في اختيار الخليفة يسقط، فإن قصيدة المدح، التي أقيمت في الجاهلية لتأكيد الشرعية والهيمنة السياسية، وجدت نفسها وظيفة شاغرة في العصر الأموي. إن حكام الحقبة الأموية، ومن كانوا ينتظرون أن يكونوا حكاماً، جاءوا، وقد افتقدوا ضمانات من القرآن والسنة أو ''دستوراً'' ما، إلى قصيدة المدح لتشهد على شرعيتهم وتجهد في انتزاع الاعتراف بهم من الأمة. ولا شك أن عناصر إسلامية خاصة قد تضاف إلى متطلبات الخلافة، لكن مبادئ القيادة الشرعية الأصيلة والتي يمكن أن توافق عليها الأمة –في هذه الحقبة الارستقراطية العربية القبلية وأتباعهم فوق كل شيء– كانت مبادئ منسوبة إلى الارستقراطية الجاهلية المحاربة، وخصوصاً القوة والشهامة.[٦٦] وهذا معناه أن القيم التقليدية للجاهلية كما يُعَبِّرُ عنها في قصيدة المدح كان لها جاذبية عظمى عند جمهور الدولة الإسلامية الجديدة، لعلها لا تقل عن جاذبية العناصر الإسلامية الخاصة، بل لعلها كانت أعظم منها. وبالتأكيد فإن هذا ما يشير إليه استيعاب الحقبة الأموية للتقليد الشعري الجاهلي، بوصفه نوعاً أدبيًّا واحتفالاً، على يد كل الأحزاب السياسية المتنافسة تقريباً (والاستثناء هو الخوارج الذين يماثل شعرهم شعر أيام العرب أو شعر السيرة النبوية).[٦٧]

كان على عبد الملك، كي يثبت أحقيته في خلافة المسلمين، أن يبيِّن كيف تنطبق عليه معاييرُ الخلافة التي تُجْمِعُ عليها الأمة، والتي في الوقت نفسه لا تنطبق على منافسيه. وفي المقابل، كان ينبغي عليه أن يقلّل من شأن المعايير التي تنطبق على منافسيه أكثر مما تنطبق عليه، أو يتجنَّبها ويهملها، من مثل النسب إلى النبي أو أي صلة أخرى به. وهكذا راح الأخطل يوحِّد بشكل فريد بين معايير الخلافة الأموية المروانية والفضائل الجاهلية الارستقراطية التقليدية في الأبيات ٣٥–٤٤، المذكورة أعلاه. وهو يبدأ بتصوير بني أمية من خلال شجرة النبع التي تُعَدُّ أقوى الأشجار وأكرمها من حيث تَنْبُتُ على رأس الجبل وتُتَّخَذُ منها القِسِيُّ والسهام، ويتخِذُها الشاعر رمزاً على أصل بني أمية ونسبهم الذي يجتمعون حوله فلا يعلو عليهم أحد آخر من قريش. أما العنصر الإسلامي الوحيد في هذا التغني بالفضائل التقليدية فهو الإشارة إلى التعيين الإلهي في البيت ٣٩، وهو ليس إسلاميًّا إلا في النطاق التاريخي للقصيدة. وفي البيت ٤٤:

٤٤. بَـنـي أُمَيَّـةَ نُعمـاكم مُجَلِّلَـةٌ تَمَّـت فَـلا مِنَّـةٌ فيهـا وَلا كَـدَرُ

ينتقل الشاعر من الضمير الغائب ''هم،'' الذي يشير بطريقة غامضة إلى حد ما إلى قريش أو إلى بني أمية، إلى ضمير المخاطب ''أنتم،'' مخاطباً بني أمية بالاسم في مديح ذي طبيعة جاهلية خالصة يشمل بطريقة ملخصة المقطع السابق بكل ما فيه. وقد عمل هذا المقطع على تحديد المنافسين على الخلافة دون قريش إلى بني أمية (المنحدرين من عشيرة عبد شمس) وحدهم، ومن ثم يكون قد أخرج الزبيريين (المنتسبين إلى بني عبد العزى من قريش)، والعلويين/الشيعة (المنتسبين مباشرة إلى النبي من خلال ابنته فاطمة وابن عمه وصهره علي بن أبي طالب)، ومنافسين آخرين محتملين، مثل بني هاشم، عشيرة النبي محمد، التي سوف يخرج منها فرع الخلافة العباسية.

ستتضح مهارة الأخطل أكثر عندما ننظر في المؤهلات الإسلامية للمنافسين مقارنة بمؤهلات الأمويين. وفوق ذلك، بالطبع، هناك حقيقة تاريخية مؤداها أن أبا سفيان، الذي ينتسب إليه الفرع السفياني من بني أمية، كان خصماً لدوداً للنبي محمد وقائد ''المشركين،'' أي المعارضة العسكرية المكية عندما كان النبي في المدينة؛ ولم يسلم إلا يوم فتح مكة (٨ هـ). أما علي بن أبي طالب فكان ابن عم النبي وصهره، أبوه أبو طالب الذي كان من أوائل المنافحين عن النبي ضد المتربصين به، على الرغم مما يقال إنه مات دون أن يُسْلِم. كذلك فإن أبناء علي، الحسن والحسين، من زوجته فاطمة بنت النبي، أقرب إلى النبي من بني أمية نسباً وإسلاماً. وأخيراً، هناك الخليفة المنافس، عبد الله بن الزبير، الذي ينتمي إلى عشيرة بني عبد العزى في قريش من جهة أبيه، أما أمه فكانت أسماء بنت أبي بكر، ابنة صديق النبي الحميم وأقرب مؤيديه والخليفة الأول، وأخت الزوجة المفضلة لدى النبي، السيدة عائشة. بل يقال إنه كان أول من وُلِدَ للمهاجرين عند وصولهم إلى المدينة، وهكذا يعد المولود الأول للدولة الإسلامية الناشئة.[٦٨]

وفي الوقت نفسه لقد أنجز الأخطل في هذه القصيدة شيئاً أكثر رهافة. فعلى الرغم من أننا نعرف من المصادر التاريخية أن مروان بن الحكم اغتصب السلطة من بني سفيان، وفي الحقيقة كان مؤيداً للحزب الزبيري في وقت ما، لا نجد في قصيدة الأخطل أثراً لهذا التحول في الولاء أو ذلك الصراع المميت. وإنما قام قسم المديح، على العكس من ذلك، وهو ''يدمج التجربة التاريخية ويضفي عليها معنى [كليًّا]،''[٦٩] يصنع أسطورة للاستمرارية الأموية في الحكم واستعادتهم لقوتهم تتناقض تماماً مع الرواية التاريخية للأحداث (بما فيها مقتل عثمان، ثالث الخلفاء الراشدين وأحد رؤوس بني أمية؛ ومع

التنافس بين بني سفيان وبني مروان؛ والانقلاب المرواني؛ ومع بعض التفاصيل المستغربة مثل ميل مروان بن الحكم في البداية إلى عبد الله بن الزبير).[٧٠] إن القصيدة تعرض، بدلاً من كل هذا، صورة لسلسلة غير منقطعة ودون نتوءات من الهيمنة الأموية (-المروانية) القرشية القائمة على أحقية مقدسة.

كان قسم المديح في القصيدة يمضي بدقة على هذا النحو حتى هذه النقطة، أي مدح الحاكم وتأكيد سلطته الشرعية. وهذه هي الخطوة الأولى في إعادة النظام إلى الدولة بعد الفوضى التي أثارتها التحديات الخارجية، مؤكداً حقَّ عبد الملك في لقب 'خليفة الله' و'أمير المؤمنين' بناءً على انتصاراته العسكرية التي أعانه الله عليها وأيضاً بناءً على نسبه الأموي-القرشي. وفيما يلي، يهتم الشاعر قبل أي شيء ببنية السلطة داخل الأسرة الأموية (إعادة البناء أو الاستعادة حسب جاستر)، لكنه يفعل ذلك بالنظر إلى منزلته ومكانته هو وبني تغلب ضمن هذه البنية. وهنا نجد السمة العامة في الشعر الأموي من حيث إدخال أغراض شعرية أخرى، مثل الفخر والهجاء، إلى المديح.[٧١] إن الأخطل يوظف الفخر ليثبت مكانته ومكانة قبيلته بين أوائل المؤيدين لعبد الملك. ومن ثم يوظف الهجاء للحط من مكانة منافسيه وأعدائه وحصرهم في أسفل السلم الاجتماعي. والمسألة هنا هي أن هذه الأغراض الفرعية للقصيدة لا تقدَّم بشكل عشوائي، كما أنها لا تقتصر على مجرد أداء الوظيفة السياسية التي يشير إليها شوقي ضيف،[٧٢] ولكنها موضوعة في قصيدة المدح بطريقة منظمة شكليًا وبنيويًا كي تؤدي الوظائف المنوطة بها: إعادة بناء الدولة والتفاوض على المرتبة والمكانة ضمن هذه البناء. ومن هذه الناحية تقوم القصيدة معادلاً أدبيًا لموكب احتفالي أو شعائري يعكس فيه ترتيبُ الظهورِ المرتبةَ والمكانة.

أما عنصر الفخر الملحق بالمديح فيتمثل في افتخار الشاعر بما قدَّمه وما قدَّمته قبيلته، بنو تغلب، إلى بني أمية. وهو يبدأ ببيان مقدرته الشعرية وتسخيره إياها في خدمة الخليفة السابق لعبد الملك في الخلافة الأموية، يزيد بن معاوية، وذلك عندما لم يوجد أي شاعر مسلم يتجرأ على هجاء الأنصار (الأبيات ٤٥-٤٧):[٧٣]

٤٥. بَني أُمَيَّةَ قَد ناضَلتُ دونَكُمُ ... أَبناءَ قَومٍ هُمُ آوَوا وَهُم نَصَروا

٤٦. أَفحَمتُ عَنكُم بَني النَجّارِ قَد عَلِمَت ... عُليا مَعَدٍّ وَكانوا طالَما هَدَروا

٤٧. حَتّى اِستَكانوا وَهُم مِنّي عَلى مَضَضٍ ... وَالقَولُ يَنفُذُ ما لا تَنفُذُ الإِبَرُ

إن هذا المقطع يقوم كذلك، في سياق التبادل الشعائري والخطاب الأدائي، بتذكير الخليفة بالتزامه تجاه الأخطل وبني تغلب.

ثم إن الأخطل يحذر عبد الملك من زفر بن الحارث القائد القيسي في الأبيات ٤٨–٥٠:

٤٨. بَني أُمَيَّةَ إِنّي ناصِحٌ لَكُمُ ... فَلا يَبيتَنَّ فيكُم آمِناً زُفَرُ

٤٩. وَاتَّخِذوهُ عَدُوّاً إِنَّ شاهِدَهُ ... وَما تَغَيَّبَ مِن أَخلاقِهِ دَعَرُ

٥٠. إِنَّ الضَغينَةَ تَلقاها وَإِن قَدُمَت ... كَالعَرِّ يَكمُنُ حيناً ثُمَّ يَنتَشِرُ

وكان زفر من أوائل مؤيدي مصعب بن الزبير، ولكنه بعد الهدنة التي تفاوَضَ عليها مع عبد الملك إثر حصاره له وهو متحصن في قرقيساء، أصبح من المقربين في بلاط عبد الملك، ومن ثم أصبح منافساً للأخطل وقبيلته بني تغلب على صلات الخليفة.[٧٤]

الأبيات ٥١–٧٠: نتناول الآن المقطع الذي يشمل الأبيات ٥١ إلى ٧٠:

يعد هذا المقطع جامعاً بصورة لافتة بين الفخر، الذي ينصب الآن على القوة العسكرية لبني تغلب، وبين الهجاء الموجه مباشرة إلى قبيلة قيس من بني سليم وقائدهم، عمير بن الحباب، المؤيدين لمصعب بن الزبير، والذين كان التغلبيون قد ألحقوا بهم الهزيمة. وفي نوع من التشفي القبلي التقليدي، وهو المقابل الشعري للانتصار الاحتفالي، يذكر الشاعر مرة أخرى شنق عمير بن الحباب والتمثيل بجثته وعرض رأسه، بعد أن ذبح على نهر الحشّاك في سنة ٧٠/٦٨٩هـ.[٧٥] وفي الأبيات ٥١–٥٤:

٥١. وَقَد نُصِرتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِنا ... لَمّا أَتاكَ بِبَطنِ الغوطَةِ الخَبَرُ

٥٢. يُعَرِّفونَكَ رَأسَ اِبنِ الحُبابِ وَقَد ... أَضحى وَلِلسَيفِ في خَيشومِهِ أَثَرُ

٥٣. لا يَسمَعُ الصَوتَ مُستَكّاً مَسامِعُهُ ... وَلَيسَ يَنطِقُ حَتّى يَنطِقَ الحَجَرُ

٥٤. أَمسَت إِلى جانِبِ الحَشّاكِ جيفَتُهُ ... وَرَأسُهُ دونَهُ اليَحمومُ وَالصِوَرُ

يتضح أن الشاعر يذكّر الخليفة بأن بني تغلب قتلوا ابن الحباب على نهر الحشّاك في حين كان الخليفة آمناً داخل الغوطة، وهي منطقة الحدائق والبساتين التي تحيط بالعاصمة الأموية دمشق من سائر أطرافها ما عدا الشمال. ومن ثم يعطي الأخطل نفسه، أو قبيلته، الفضل (البيت ٥٧ [ضمن الأبيات ٥٥–٥٩]):

٥٥. يَسأَلُهُ الصُبرُ مِن غَسّانَ إذ حَضَروا وَالحَزنُ كَيفَ قَراكَ الغِلمَةَ الجَشَرُ

٥٦. وَالحارِثَ بنَ أَبي عَوفٍ لَعِبنَ بِهِ حَتّى تَعاوَرَهُ العِقبانُ وَالسُبَرُ

٥٧. وَقَيسَ عَيلانَ حَتّى أَقبَلوا رَقَصاً فَبايَعوكَ جِهاراً بَعدَ ما كَفَروا

٥٨. فَلا هَدى اللَهُ قَيساً مِن ضَلالَتِهِم وَلا لَعاً لِبَني ذَكوانَ إذ عَثَروا

٥٩. ضَجّوا مِنَ الحَربِ إذ عَضَّت غَوارِبَهُم وَقَيسُ عَيلانَ مِن أَخلاقِها الضَجَرُ

حيث أجبروا قيس عيلان العاصين، والذين أيدوا مصعب بن الزبير، على قبول الالتجاء والتحالف مع عبد الملك بن مروان. ويلاحظ في البيت ٥٧ استخدام الشاعر كلمة ''كفروا'' سواء بالمعنى المباشر لها، أي ''أنكروا'' أو وضعه إياها في طباق مع كلمة ''جهاراً'' في البيت نفسه، فيكون المعنى أنهم ''أخفوا،'' ولكنها–أي كلمة ''أنكروا''–تفيد أن عدم الاعتراف بالخليفة الحقيقي والاعتراف بالخليفة الزبيري المعارض يعد من قبيل ''الكفر''، في حين يعد التحالف المعلن مع الخليفة الحقيقي والاعتراف به معادلاً للإيمان الحق، الإسلام.

أما الوصف الشعري للغارة الفاشلة لبني سليم على المراعي حول أنهار الزوابي المتفرعة من نهر دجلة في الجزيرة[٧٦] (الأبيات ٦٠–٧٠) فتعد بنيويًا قصيدة مقلوبة داخل القصيدة أو قصيدة مضادة:

٦٠. كانوا ذَوي إِمَّةٍ حَتّى إذا عَلِقَت بِهِم حَبائِلُ لِلشَيطانِ وَابتَهَروا

٦١. صُكّوا عَلى شارِفٍ صَعبٍ مَراكِبُها حَصّاءَ لَيسَ لَها هُلبٌ وَلا وَبَرُ

٦٢. وَلَم يَزَل بِسُلَيمٍ أَمرُ جاهِلِها حَتّى تَعَيّا بِها الإيرادُ وَالصَدَرُ

٦٣. إذ يَنظُرونَ وَهُم يَجنونَ حَنظَلَهُم إلى الزَوابي فَقُلنا بُعدَ ما نَظَروا

٦٤. كَرّوا إلى حَرَّتَيهِم يَعمُرونَهُما كَما تَكُرُّ إلى أَوطانِها البَقَرُ

٦٥. فَأَصبَحَت مِنهُمُ سِنجارُ خالِيَةً فَالمَحلَبِيّاتُ فَالخابورُ فَالسُرَرُ

٦٦. وَما يُلاقونَ فَرّاصاً إلى نَسَبٍ حَتّى يُلاقِيَ جَديَ الفَرقَدِ القَمَرُ

٦٧. وَلا الضِبابَ إذا اخضَرَّت عُيونُهُمُ وَلا عُصَيَّةَ إِلّا أَنَّهُم بَشَرُ

٦٨. وَمـا سَـعى مِـنهُمُ سـاعٍ لِيُـدرِكَنا	إلّـا تَقاصَـرَ عَنّـا وَهـوَ مُنبَهِـرُ

٦٩. وَقَـد أصـابَت كِلابـاً مِـن عَـداوَتِنا	إحدى الدَواهي الّتي تُخشى وَتُنتَظَرُ

٧٠. وَقَـد تَفـاقَمَ أمـرٌ غَـيرُ مُلتَـئِمٍ	مـا بَينَنـا فيـهِ أرحـامٌ وَلا عِـذَرُ

وهذه القصيدة 'المضادة' تبدأ بـ''إمة'' أي نعمة مباركة، ثم تذكر طمع بني سليم في مراعي بني تغلب ورحلتهم المضللة، أو الخطة الصعبة، على ناقة ''شارف'' أي مسنة هرمة (تمثل الحلف الزبيري)، حتى أصبحوا منقطعين عن الورود والصدور، أي عن الرعي، ومن ثم فإن عميراً ضللهم وجعلهم في حيرة وشقاء، حسب محقق الديوان،[٧٧] ولم يبق لهم إلا أن ينظروا في حسرة وحسد إلى مراعي بني تغلب الخصيبة حول أنهار الزوابي بالجزيرة. وأخيراً، لا يبقى لهم سوى العودة إلى أراضي قبيلتهم الصخرية ''الحرتين'' التي يقال إنها شر مكان بالبادية، تاركين المراعي الخصبة للمنتصرين. وهكذا بدلاً من أن ينتقل هذا المقطع من القصيدة، حسب مصطلحات جاستر، من الفراغ إلى الملء، فإنه ينتقل إلى الاتجاه المضاد. ولما كان المقطع نفسه يقع ضمن سياق الصراع الأموي–الزبيري، فإن الأخطل يضفي عليه صبغة دينية: فليس الوقوف إلى جانب مصعب بن الزبير إلا التعلق بحبائل الشيطان (البيت ٦٠). وهكذا وجد بنو سليم أنفسهم ضائعين ولم يجنوا في ديارهم سوى الحنظل الذي نتج من تحالفهم مع الزبيريين، ناظرين بحسد إلى 'مراعي' الحكم الأموي وما يعود به على من يحالفهم، وخصوصاً إذا كان هؤلاء الحلفاء، بنو تغلب، الكرام النسب في مقابل بني سليم الضعاف النسب والخاملي الذكر.

الأبيات ٧١–٨٤. يفتتح الشاعر، كما رأينا، قسم المديح بأن يجعل التعيين الإلهي للخليفة على قمة هرم المجتمع ومن ثم يثبّت مكانة بني تغلب على رأس المؤيدين لبني أمية. وسرعان ما يهبط الشاعر إلى أسفل السلم الاجتماعي–السياسي في مقطع هجاء يختم به القصيدة ويوجهه إلى بني كليب بن يربع، من بني تميم وهم رهط جرير، المنافس الشعري والسياسي للأخطل، وذلك في الأبيات ٧١–٨٤:[٧٨]

٧١. أمّـا كُلَيـبُ بـنُ يَربـوعٍ فَلَـيسَ لَهُـم	عِنـدَ المَكـارِمِ لا وِردٌ وَلا صَـدَرُ

٧٢. مُخَلَّفـونَ وَيَقضـي النـاسُ أمـرَهُمُ	وَهُـم بِغَيـبٍ وَفي عَميـاءَ مـا شَعَروا

٧٣. مُلَطَّمـونَ بِأعقـارِ الحِيـاضِ فَمـا	يَنفَـكُّ مِـن دارِمِـيٍّ فـيهِم أثَـرُ

٧٤. بئسَ الصُحاةَ وَبئسَ الشَربُ شُربُهُمُ إذا جَـرى فـيهِمِ الُمـزّاءُ وَالسَـكَرُ
٧٥. قَـومٌ تَناهَـت إِلَـيهِم كُـلُّ فاحِشَـةٍ وَكُـلُّ مُخزِيَـةٍ سُـبَّت بِهـا مُضَـرُ
٧٦. عَلى العِيـاراتِ هَـدّاجونَ قَـد بَلَغَت نَجـرانَ أَو حُـدِّثَت سَـوآتِهِم هَجَـرُ
٧٧. الآكِلـونَ خَبيـثَ الـزادِ وَحـدَهُمُ وَالسائِلونَ بِظَهـرِ الغَيـبِ مـا الخَبَـرُ
٧٨. وَاذكُــر غُدانَــةَ عِــدّاناً مُزَنَّمَــةً مِـنَ الحَبَلَّـقِ تُبنـى حَولَهـا الصِيَرُ
٧٩. تُمـذي إِذا سَخُنَت فِي قُبـلِ أَدرُعِهـا وَتَــزرَئِمُّ إِذا مــا بَلَّهــا المَطَــرُ
٨٠. وَمــا غُدانَــةُ فِي شَــيءٍ مَكــانُهُمُ أَلحابِسو الشاءِ حَتّـى تَفضُـلَ السُـؤَرُ
٨١. يَتَّصِــلونَ بِيَربــوعٍ وَرِفــدُهُمُ عِنــدَ التَرافُــدِ مَغمـورٌ وَمُحتَقَـرُ
٨٢. صُفرُ اللِحى مِن وَقـودِ الأَدخِنـاتِ إِذا رَدَّ الرِفـادَ وَكَـفَّ الحالِـبِ القَـرِرُ
٨٣. ثُـمَّ الإِيـابُ إِلى سـودٍ مُدَنَّسَـةٍ مـا تَسـتَحِمُّ إِذا مـا إحتَكَّـتِ النُقَـرُ
٨٤. قَـد أَقسَـمَ المَجـدُ حَقّـاً لا يُحـالِفُهُم حَتّى يُحـالِفَ بَطـنَ الراحَـةِ الشَـعَرُ

وهذه الأبيات موجهة تقريباً بشكل حصري، كما سنرى، إلى إثبات تدني منزلة بني كليب ووضاعة مكانتهم. ومرة أخرى، يتضح في سياق مناقشتنا الراهنة أن مقطع الهجاء هذا لا يدخله الشاعر في قسم المديح بشكل تعسفي–فهو ليس مجرد رديف للمديح وإنما هو جزء لا يتجزأ من بنية المديح المركب ليقوم بوظيفة إعادة ترتيب الهرم الاجتماعي إلى وضعه الصحيح [من منظور الشاعر]. وبالمثل، فإن قراءتنا للقصيدة تركز الانتباه على وظيفة الاحتفال التي يؤكدها ساندرز: التفاوض من أجل المنزلة والمكانة.[٧٩]

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الحطّ من شأن بني كليب بن يربوع وبني غدانة بن يربوع يتمّ من خلال استخدام قواعد الرعي البدوية التي تكشف عن التسلسل الهرمي الاجتماعي. وفي هذا السياق، وكما أوضحت في مقام آخر،فإن المكانة الاجتماعية تنعكس انعكاساً دقيقاً من خلال ترتيب ورود القبائل إلى المياه.[٨٠] فالقوم المحاربون، طبقاً لهذه القواعد، يردون الماء أولاً، والمياه لَمّا تُعَكَّرُ بعد؛ في حين أن النساء، اللائي يُدَنِّسْنَ المياه بطمثهن، يردنها في نهاية المطاف. وعلاوة على هذا، فإن الماشية والقطعان للقبيلة ذات النفوذ والهيمنة تُسْقَى قبل قطعان القبيلة الضعيفة والتابعة. وهكذا فإن بني كليب غير

قادرين على 'ورود' المكارم أو 'الصدور' عنها باعتبار المكارم هنا أعلى شيء يمكن الوصول إليه مثلها مثل الماء في مجتمع البادية (البيت ٧١)، ولذا فهم يُدْفَعون إلى الخلف فهم ''مخلَّفون'' (البيت ٧٢)، بل إن الأخطل يعرِّض بهم من خلال الإشارة إلى ''دارمي'' (البيت ٧٣) وهو يقصد به على الأرجح الفرزدق الذي كان يهجوهم في شعره هجاءً لاذعاً (وبنو دارم فرع آخر من تميم ومن ثم فهم في منزلة أقل من منزلة بني تغلب)، كما أن الفرزدق منافس شعري للأخطل. كذلك يصوِّر الأخطل بني غدانة بن يربوع أنفسهم (البيت ٧٨) بأنهم مثل صغار المعزى التي تُحْبَس في الحظائر فلا يشربون ولا تشرب قطعان غنمهم، وليس الإبل، قبل غيرهم. فهم أذلاء، لا يشربون إلاَّ ما يَفْضُل من الأشراف (البيت ٨٠). وبنو كليب، كما يصوِّرهم الأخطل في هذه الأبيات (٧٢-٧٧)، يحيط بهم ''الغيب'' و''العمياء'' فيكونون خلف غيرهم، كما أنهم غائبون عن المجالس محجوبون عن نوادي القبائل والجماعات، على حد تعبير محقق الديوان.[٨١] ومن ثم ليس لهم شأن من حيث السياسة، فهم بعيدون عن دوائر صنع القرار، إذا جاز التعبير، خاضعون لسلطة القبائل الأخرى ونفوذها. كذلك فإن عرضهم المساعدة في الغارات القبلية يقابل بالرفض والاحتقار. وهم يركبون العير الواطئة البطيئة وليس الإبل (في السفر) أو الخيل (في الحرب أو الصيد)، أما فضائحهم فسرعان ما تنتشر على طول الجزيرة وبين الرافدين، بين نجران (اليمن) وهجر (البحرين) (البيت ٧٦). ويقف البيت ٧٧ علامة على هجاء مقذع لبني كليب بن يربوع: فهم مُعْوِزُون، هزيلون، يأكلون وحدهم ''خبيث الزاد،'' والذي يشير، كما يقول محقق الديوان، إلى لحم اليرابيع والضِّباب،[٨٢] ولا شك أن هذه العزلة التي يحبسون فيها تجعلهم في ''عمياء'' (البيت ٧٢)، أي في جهالة عما يجري حولهم، حيث القبائل الكريمة تسيِّر الأمور وتتخذ القرارات، وتذبح نوقها لإكرام الضيوف. وهكذا أيضاً نلاحظ كيف يقرن الأخطل، في مجتمع يعتمد على اقتصاد الرعي الذي يقوم عل الإبل في المقام الأول، بين بني غدانة وأولاد المعز الصغار الأجسام القصار، التي تبول عندما يضرها الحر، وتنقبض في البرد (البيتان ٧٨-٧٩). ويضعهم البيت ٨٢ على الطرف الأسفل من السلم الاجتماعي حيث ''جعلهم خدماً تصفر لحاهم من الدخان، حين يشتد البرد وترجع القداح [التي يحلبون فيها غنمهم] فارغة، وأكف الحالبين كالة، ولا يكون في الضروع لبن.''[٨٣] أخيراً، فإن نساء بني غدانة مدنسات لا يتورعن عن عرض أنفسهن على الآخرين دون حياء، على العكس من نساء القبيلة الكريمة التي لا يأتي على نسائها ذِكْر على الإطلاق.[٨٤] ومن ثم

الإشارة في البيت الختامي (٨٤) التي تعني ببساطة أن المجد لا يألف أناساً مثل هؤلاء، كما لا يألف الشَّعْرُ بطنَ الكف. إن ما يتضح في هذا المقطع في النهاية ليس محاولة الأخطل أن يحصر القبائل المنافسة لقبيلته في حجمها (السياسي) وحسب، وإنما هو يؤكد كذلك المنزلة الوضيعة لمنافسَيْهِ الشعريين: الفرزدق-وهو نفسه ''دارمي'' [في صيغة النكرة]- ويجلد ظهر قبيلة جرير-أي يخضعها بهجائه اللاذع.

في الإجمال، يوظف الأخطل، في قسم المديح، ''مديحاً مركّباً،'' أي بنية موسعة للمديح التقليدي يدمج فيها مقطعين من الفخر والهجاء. ولم يفعل الأخطل هذا بطريقة تعسفية، وإنما بطريقة يعيد فيها بناء السلم الاجتماعي من أعلى إلى أدنى: بادئاً بالخليفة المعين إلهيًّا (قرشي/أموي، ذكر، طاهر الذيل)، يليه مؤيدوه الأساسيون، بنو تغلب، وبعدهم الخاضعون المهزومون (قيس عيلان، بنو سليم)، وأخيراً أقلهم مكانة على الإطلاق، بنو كليب وبنو غدانة برجالهم الحقيرين ونسائهم الوضيعات. أما منافسا الأخطل، الفرزدق وجرير، فقد أشار إليهما الشاعر في القصيدة بطريقة تتناسب ومكانتهما الشعرية والسياسية على السواء. وبطبيعة الحال، فإن المسألة هنا هي أن هذا الصورة ليست بالضرورة انعكاساً صحيحاً للموقف السياسي المعاصر؛ وإنما هي، على العكس من ذلك، صورة الخليفة الأموي ودولته كما أراد الأخطل أن يراهما. إن التقليد الأدبي يصور عبد الملك متجانساً تماماً مع الرؤية السياسية والشعرية للأخطل، وهو ما يؤكده خبر آخر عن إنشاد الشاعر هذه القصيدة بين يدي الخليفة:

> علي بن حماد ...قال الأخطل لعبد الملك: ''يا أمير المؤمنين، زعم ابن المراغة [أي جرير] أنه يبلغ مدحتك في ثلاثة أيام وقد أقمت في مدحتك:
>
> خف القطين فراحوا منك أو بكروا
>
> سنةً فما بلغت كل ما أردت''. فقال عبد الملك: ''فأسمعناها يا أخطل.'' فأنشده إياها، فجعلت أرى عبد الملك يتطاول لها، ثم قال: ''ويحك يا أخطل! أتريد أن أكتب إلى الآفاق أنك أشعر العرب؟'' قال: ''أكتفي بقول أمير المؤمنين.'' وأمر له بجفنةٍ كانت بين يديه فملئت دراهم وألقى عليه خلعاً، وخرج به مولى لعبد الملك على الناس يقول: ''هذا شاعر أمير المؤمنين، هذا أشعر العرب.''[٨٥]

إننا نستطيع أن نرى في قصيدة الأخطل ''خف القطين'' قصيدة المدح في عملية الانتقال من التقليد الأدبي الذي استوعب أخلاق الارستقراطية الجاهلية القبلية المحاربة إلى تقليد يستوعب إيديولوجية السيطرة العربية الإسلامية، وهي إيديولوجية إمبراطورية حاكمة. وقد تم هذا الانتقال بطريقة سلسة للغاية حتى انصهر التقليدان في كلٍّ واحد

متجانس. إن هذه العملية، ما إن يشرع في سبيلها، حتى تُسْقِطَ على المستقبل كلاً من القصيدة والثقافة والإيديولوجية التي تحملها.

هوامش الفصل الثالث

* ظهر هذا الفصل من قبل في صورة ورقة بحث في الاجتماع السنوي لرابطة دراسات الشرق الأوسط في مدينة بروفيدنس، عاصمة ولاية رود أيلاند، نوفمبر ١٩٩٦، وظهر كذلك في صورة مقالة، سوزان بينكني ستيتكيفيتش، "قصيدة المدح الأموية وشعرية الهيمنة الإسلامية: قصيدة خَفَّ القَطِينُ للأخطل،"

Suzanne Pinckney Stetkevych, "Umayyad Panegyric and the Poetics of Islamic Hegemony: al-Akhṭal's Khaffa al-Qaṭīnu," *Journal of Arabic Literature* 28, no. 2 (1997): 89-122.

[١] دافيد كوينت، اللحمة والإمبراطورية: السياسة والشكل النوعي من فيرجيل إلى ملتون،

David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993), p. 8 and passim.

[٢] كونته، بلاغة المحاكاة، ص١٤٧.

[٣] طريف الخالدي، الفكر العربي التاريخي في الحقبة الكلاسيكية،

Tarif Khalidi, *Arabic Historical Thought in the Classical Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 29.

[٤] انظر عن وظيفة التقليد الشعري شبيرل وشاكله، شعر القصيدة،

Sperl and Shackle, *Qaṣīda Poetry*, passim.

[٥] يتفق هذا الرأي جزئيًا مع ما ذهب إليه رومية، قصيدة المدح، فيما يتصل بشعر صدر الإسلام، ص٢٧٦ وص٢٦١–٢٩٦ في مواضع متفرقة، عن "المجددين" في قصيدة المدح الجاهلية، ص٣٠٤–٣٠٥ وص٢٩٩–٥٠٢ في مواضع متفرقة. وأنا أستثني هنا بعض استنتاجات رومية؛ انظر أدناه. انظر كذلك النعمان القاضي، شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص٢١٧، ٢٧٦، هامش٣٠٤ [نقلاً عن رومية]. وعن مفهوم الإبهام البلاغي والكثافة المجازية، "كثافة" الخطاب الشعري بوصفه مقابلاً للشفافية والأدبية للخطاب اللا شعري، انظر كونته، بلاغة المحاكاة، ص٤٦، ٥٥، ٦٨–٦٩.

[٦] على الرغم من أنني مدينة لرومية بدراسته المفصلة والممتدة وتحليله هذه الظاهرة الأدبية التاريخية، فإنني على خلاف معه في التفسير. فبالنسبة إليه، تعد العودة الهائلة لقصيدة المدح الجاهلية النموذجية، والتي ينسبها إلى الفكرة الخاطئة التي تقول بأن حفظ اللغة العربية الصافية للجاهلية تطلب استعادة أشكالها في التعبير والمحافظة عليها، أي قصيدة المدح، تمثل "شكلاً من الانتحار الفني" (رومية، قصيدة المدح، ص٣٠٤–٣٠٥)، وأنها لم تكن سوى تقليد أعمى (ص٣٢٩) وهوساً بالقديم والقدماء (ص٣١٦)؛ وأنها الجريمة العظمى التي كان يمكن أن يكون هؤلاء الشعراء قد ارتكبوها ضد أنفسهم وضد الشعر؛ وأنهم بالفعل كسروا رقبة الشعر؛ وأنهم كانوا مستعبدين للشعر القديم (ص٥٠٢).

[٧] من هذه الناحية، يعد قول هنري لامنس عن شعر الحقبة الأموية بأنه شعر نهضة مثيراً للدهشة إلى أقصى درجة. انظر هنري لامنس، دراسات عن حقبة الأمويين.

Henri Lammens, *Études sur le siècle des Omayyades* (Beirut: ImprimerieCatholique, 1930), pp. 220-221.

وهذه القضية تستحق النظر إليها من منظور مقارن ولكن هذا ليس من ضمن أهداف الكتاب الراهن.

[٨] كونته، بلاغة المحاكاة، ص١٤٢.

[٩] كونته، بلاغة المحاكاة، ص١٤٢.

[10] انظر س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص١٨٥-١٨٦، ١٠٧-٢٣٥، في مواضع متفرقة. [انظر الترجمة العربية لحسن البنا عز الدين ومراجعة سوزان ستيتكيفيتش، تحت عنوان الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨)-المترجم].

[11] عن الجوانب الاحتفالية للشعر، انظر أدناه. وعن الاحتفال بوصفه تفاوض حول المنزلة والمكانة، انظر بولا ساندرز، الطقوس، السياسة، والمدينة في القاهرة الفاطمية،
Paula Sanders, *Rituals, Politics, and the City in Fatimid Cairo* (Albany: State University of New York Press, 1994),
وخصوصاً الفصل ٢، "المصطلح الاحتفالي،" ص١٣-٣٨. وثمة مقدمة قيمة عن الاحتفال الأموي ومصادره مع ببليوجرافيا ناجزة في أ. جرابر، "ملاحظات حول الاحتفالات الأموية،" O. Grabar, "Notes sur les cérémonies umayyades" في مريام روزن-أيالون، محررة، دراسات مهداة إلى ذكرى جاستون ويت،
Myriam Rosen-Ayalon, ed., *Stuies in Memory of Gaston Wiet* (Jerusalem: Institute of Asian and African Studies, the Hebrew University of Jerusalem, 1997), pp. 51-60.
وأود أن أدخل تعديلاً على تقييم جرابر للاحتفال الأموي، مع ذلك، لأنه تجاهل مركزية قصيدة المدح بالنسبة إلى الاحتفال الأموي (ص٥٣) كما تجاهل وظيفة القصيدة وما يصاحبها من احتفال بإنشادها بوصفها رمزاً عينيًّا لسلطة الخلافة. ومهما يكن من أمر، فإننا يجب أن نعترف بأن الأخبار المصاحبة لإنشاد القصيدة لا يمكن أن نقبلها بوصفها أوصافاً موثقة لاحتفالات فعلية.

[12] إرك هوبسباوم وتيرينس رانجر، محرران، اختراع التقليد،
Eric Hobsbawm and Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).
ويمكن تطبيق المفاهيم المعروضة في مقدمة هوبسباوم على نحو مفيد على القصيدة في صدر الإسلام والحقبة الأموية.

[13] انظر كونته، بلاغة المحاكاة، ص٥٩.

[14] لمناقشة كثير من جوانب المحاكاة والتأثير في الشعر العربي والفارسي، انظر بول إي. لوزينسكي، "'الحقول الموهمة للسكر': ثلاثة استجابات صفوية مغولية لقصيدة غنائية لبابا فيغاني،" في س. ستيتكيفيتش، محررة، توجهات جديدة، ص٢٢٧-٢٦٢، وكتاب لوزينسكي الترحيب بفيغاني: المحاكاة والفردية الشعرية في الغزل الصفوي-المغولي.
Paul E. Losensky, *Welcoming Fighānī: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal* Ghazal (Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers, 1998).

[15] انظر كونرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٤٣. أتعامل هنا على وجه التحديد مع مفهوم كونرتون لهذا المصطلح في مناقشتي للقصائد المرتبطة بالأعياد الموسمية في الفصلين ٦ و٧، وانظر سوزان بينكني ستيتكيفيتش، "سياسة النوع وشعريته: قصيدة عاشوراء للشريف الرضي،" ورقة بحث غير منشورة مقدمة إلى مؤتمر جوانب الأدب العربي. جامعة كاليفورنيا، بركلي (أبريل ١٩٩٦).

[16] انظر كونرتون، كيف تتذكر المجتمعات، الفصل ٢، "ممارسات تذكارية،" ص٤١-٧١؛ وساندرز، الطقوس، السياسة، والمدينة، ص٣٧ وص١٣-٣٧ في مواضع متفرقة. ويتضح بشكل قوي لدى شوقي ضيف، في تناوله للقصيدة العربية، والأموية بخاصة. الوعي بوظيفة هذه القصيدة بوصفها عاملاً تفاوضيًّا. انظر شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي. ط٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)؛ على سبيل المثال، ص١٣٦، ١٧٢.

[17] عن القصيدة الأموية، وخصوصاً في المديح والهجاء، بوصفها مدعاة لمزاعم سياسية، انظر مرة أخرى ضيف، التطور والتجديد، ص١٣١-٢١٨ في مواضع متفرقة.

[18] اسمه غياث بن غوث بن الصلت بن الطارقة، ويقال ابن سيحان بن عمرو بن الفدوكس بن عمرو بن مالك بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمر بن غنم بن تغلب. ويكنى أبا مالك. والأخطل لقبٌ غلب عليه. ذكر هارون بن الزيات عن ابن النطاح عن أبي عبيدة أن السبب فيه أنه هجا رجلاً من قومه، فقال له: يا غلام، إنك لأخطل، فغلبت عليه. والأخطل: السفيه. وانظر عن الأخطل ومكانته بين شعراء النقائض الثلاثة (هو وجرير والفرزدق)، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٣٠١؛ الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٢٨–٣٠٣٨؛ والجمحي، طبقات فحول الشعراء، ١: ٢٩٧–٢٩٩. وعلى الرغم من أن للأخطل كثيراً من المؤيدين البارزين، فلم يكن ثمة إجماع على أي الثلاثة كان أشعر (كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٢٨). وهناك دراسة غربية مهمة عن الأخطل لهنري لامنس، ''شادي الأمويين: ملاحظات ببليوجرافية وأدبية عن الشاعر العربي المسيحي الأخطل.''

Henri Lammens, "Le chanter des Omaides: Notes biographiques et littéraires sur le poète arabe Chrétien Aḫṭal," *Journale Asiatique* ser. 9, no. 4 (1894): 94-176, 193-241, 381-459.

وانظر عن المصادر الكلاسيكية والمعاصرة عن الأخطل، سزكين، الشعر، ص٣١٨–٣٢١.

[19] أ. أ. بيفن A. A. Bevan، محقق، كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق، ٣ مج. (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٠٥–١٩١٢) [نسخة مصورة بالأوفست، بغداد: مكتبة المثنى، د. ت.]؛ وأنطون صالحاني، محقق، نقائض جرير والأخطل تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمام (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٢؛ طبعة معادة، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦)، ص١٤٨–١٦٥.

[20] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٤٥.

[21] رجعت هنا إلى مقالة ج. ر. هاوتنج الشاملة والموجزة ''الأمويون،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٥٤–)؛ انظر كذلك عبد الأمير ديكسون، الخلافة الأموية، ٦٥–٨٦/٦٨٤–٧٠٥: دراسة سياسية.

'Abd al-Ameer Dixon, *The Umayyad Caliphate, 65-86/684-705: A Political Study* (London: Luzac and Co., 1971),

وفيه دراسة مفصلة وعرض لعهد عبد الملك بن مروان معتمدة على المصادر الأصلية بشكل أساسي. أما المصدر التاريخي الأساسي المعتمد عليه هنا فهو أنساب الأشراف لأحمد بن يحيى بن جابر البلاذري، ج٥، تحقيق س. د. ف. جويتيين.

Aḥmad ibn Yaḥyā ibn Jābir al-Balādhurī, *Ansāb al-Ashrāf*, part 5, ed. S. D. F. Goitein (Jerusalem: school of Oriental Studies, Hebrew University, 1936), pp. 188-379.

[22] انظر هوغ كينيدي، النبي وعصر الخلفاء: الشرق الأدنى الإسلامي من القرن الخامس إلى القرن الحادي عشر.

Hugh Kennedy, *The Prophet and the age of the Caliphs: The Islamic Near East from the Fifth to the Eleventh Century* (London and New York: Longman, 1986), pp. 93-94, and 78-99 passim.

[23] كينيدي، النبي وعصر الخلفاء، ص٩٢، ٩٤. انظر كذلك ديكسون، الخلافة الأموية، ص٩٨–١٠٢.

[24] ديكسون، الخلافة الأموية، ص٩٨–١٠٣.

[25] انظر هـ. أ. ر. جب، ''عبد الله بن الزبير،'' دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة؛ وهـ. لامنس [وشارل بللا]، ''مصعب بن الزبير،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة؛ انظر كذلك جرنوت روتر، الأمويون والحرب الأهلية الثانية (٦٨٠–٦٩٢).

Gernot Rotter, *Die Umayyaden und der zweite Bürgerkrieg (680-692)*, Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, 45, part 3 (Wiesbaden: Franz Steiner, 1982), pp. 208-251, and chronology, p. 252;

وديكسون، الخلافة الأموية، ص١٣١-١٤٢. وبالنسبة إلى التفاصيل التاريخية في علاقتها بالنص الشعري، انظر أدناه.

[٢٦] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٤٠.

[٢٧] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، مواضع متفرقة؛ والمناقشة المطروحة في الفصلين الأول والثاني.

[٢٨] ناجي، هومر بندار، ص٤٣٣؛ والفصل ١.

[٢٩] يظهر حكم عبد الملك هذا كذلك في خبر آخر مرتبط بالقصيدة نفسها، ولكن هذه المرة في سياق المنافسة الشعرية بين جرير والأخطل. انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٥٢-٣٠٥٣.

[٣٠] انظر حسن البنا عز الدين، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً، ط٢ (الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٩٩٨)؛ وحسن البنا عز الدين، "'لا عزاء للقلب': موتيف الظعائن في قصيدة الحرب الجاهلية،" في س. ستيتكيفيتش، محررة، توجهات جديدة، ص١٦٥-١٧٩.

[٣١] انظر رومية، قصيدة المدح، ص٤٧٠؛ وضيف، التطور والتجديد، ص١٣٦.

[٣٢] بالنسبة لنص القصيدة أخذت بالرواية الواردة في فخر الدين قباوة، محقق، شعر الأخطل، أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، رواية عن أبي جعفر محمد بن حبيب، ط٢، ٢مج (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩)، ١: ١٩٢-٢١١. كذلك رجعت إلى إيليا سليم الحاوي، محقق، شرح ديوان الأخطل التغلبي (بيروت: دار الثقافة، د. ت)، ص١٦٠-١٧٩؛ أنطون صالحاني، محقق، شعر الأخطل، رواية أبي عبد الله محمد بن العباس اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن محمد بن حبيب عن ابن الأعرابي (بيروت: دار المطبعة الكاثوليكية، د. ت؛ طبعة معادة، بيروت: دار المشرق، ١٩٦٩)، ص٩٨-١٢٢؛ وصالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٤٨-١٦٥. وتكشف الروايات المختلفة عن بعض الاختلافات النصية (بما فيها، في رواية النقائض: اختلاف في ترتيب الأبيات)، وبعضها يؤثر على تحديد الإشارات الخارجية أو تحديد المعنى على السواء.

[٣٣] الحصر: البخل. ويروى: "بدنيا دوننا" والمعنى أيضاً: "بدنيا غيرنا".

[٣٤] الحشاك واليحموم والصور: أسماء مواضع.

[٣٥] (الجشر): الذين يعزبون في إبلهم. وكان عمير يقول: إنما بنو تغلب جَشْرٌ لي، آخذ منهم ما شئت. فلما مروا برأسه على هؤلاء القبائل قالوا: كيف رأيتَ قِرَى غِلْمتِكَ الجشر؟ مستهزئين به. و(الحزن): معاوية بن عمرو بن عدي بن عمرو بن مازن بن الأزد. و(الصبر): قبائل منها عمرو بن الحارث من الأزد، وهي قبائل بالشام من غسان، مروا برأس عمير عليهم. قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٤.

[٣٦] الحارث بن أبي عوف رجل من بني عامر بن صعصعة (من قيس عيلان). وقيل: هو ابن عوف بن أبي حارثة المري صاحب الحمالة في حرب داحس والغبراء. قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٤.

[٣٧] بنو ذكوان رهط عمير بن الحباب.

[٣٨] الزوابي: أنهار في الجزيرة، مفردها الزابي. وهو الزاب. يقول: طمعوا فينا في ديارنا، فما أبعد ما نظروا!

[٣٩] سنجار والمحلبيات والخابور والسرر: مواضع في الجزيرة. انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٦.

[٤٠] جدي الفرقد: نجم يدور مع بنات نعش، ولا ينزل به القمر أبداً. يريد أن بني سليم ضعاف النسب، لا يجاورون بني تغلب فيه أبداً. انظر صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٦٠.

[٤١] يثير البيت ٦٧ بعض الغموض. فحسب الشراح يعني "فرّاص" في البيت ٦٦، ابن معن بن مالك بن يعصر. وكان يقال: إن بني فرّاص من بني تغلب؛ و"الضباب" في البيت ٦٧ هو معاوية بن كلاب من بني عامر بن صعصعة، ولهذا فهو، مثله مثل بني سليم، من قيس عيلان؛ كما أن "عصية" من بني سليم. والمعنى إذن أن ابن

الحباب وقبيلته الضالة بني سليم لا ترتقي في النسب إلى مكانة بني تغلب، ولا حتى مكانة قبائل أخرى في قيس عيلان. ويرى الحاوي أن هذا يعني أن هؤلاء القيسيين لا يرقون في النسب إلى ''فرّاص'' كذلك. ومعنى البيت إذن هو أنه ليس بينهم وبينهم نسب، إلا أن آدم يجمعهم. انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٧؛ صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٦١؛ والحاوي، شرح ديوان الأخطل، ص١٧٧. وأنا أفهم ''اخضرت عيونهم'' بمعنى قريب من ''اسودت وجوههم.''

[٤١] كلاب: ابن ربيعة، قبيلة من قيس عيلان. انظر و. م. واط، ''كلاب بن ربيعة،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة. وفي رواية النقائض، ''سليماً'' بدلاً من ''كلاباً'' وهي تظهر كما في البيت ٥٧، قريباً من بداية المقطع الذي يتحدث عن إغارة بني سليم على بني تغلب. انظر صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٥٩.

[٤٣] مضر ابن نزار، قبيلة عظيمة منها رهط جرير كليب بن يربوع، وهو الجد المشترك لمعظم القبائل العربية الشمالية. انظر هـ. كيندرمان، ''ربيعة ومضر،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة.

[٤٤] غدانة: ابن يربوع بن حنظلة. انظر صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٦٤.

[٤٥] ثمة رواية ''لا يستحين'' بدلاً من ''ما تستحم''. انظر صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٦٥؛ والحاوي، شرح ديوان الأخطل، ص١٧٩.

[٤٦] يبرز جاريسون تيمة الاستعادة في قصيدة المدح، وهذا طبيعي لأنه يتعامل مع شعر الاستعادة الإنجليزية. انظر جاريسون، درايدن، الفصل ٢، ص٨١–١٤٠ مواضع متفرقة.

[٤٧] جاريسون، درايدن، ص١١٥.

[٤٨] كونته، بلاغة المحاكاة، ص٤٥.

[٤٩] انظر كونته، بلاغة المحاكاة، ص٤٥–٤٧.

[٥٠] انظر مرة أخرى عز الدين، شعرية الحرب، وعز الدين، '''لا عزاء للقلب.'''

[٥١] انظر الفصل ٤، هامش ٣٢.

[٥٢] [يشير مصطلح 'المغالطة العاطفية' إلى العرف الشعري الذي في وصف الظواهر الطبيعية التي لا تستطيع الشعور بالأشياء مثلما يفعل البشر وكأنها تشعر مثلهم: وهكذا يمكن وصف السحب المطرة بأنها 'تبكي'، أو يمكن للزهور أن تكون 'مبتهجة' تعاطفاً مع مزاج الشاعر (أو مزاج المتحدث المتخيَّل). وهكذا فإن 'المغالطة العاطفية' عادة ما تتضمن استخدام بعض المجاز الذي يقترب من التشخيص الكامل المدى في تناوله العالم الطبيعي. وقد صاغ هذا المصطلح الغريب إلى حد ما الناقد الفني الفيكتوري الشهير جون رسكن في المجلد الثالث من كتابه بعنوان الرسامون المحدثون (١٨٥٦). وقد أدّت آراء رسكن الصارمة عن المحاكاة (التمثيل) الدقيقة للطبيعة به إلى تقسيم الشعراء إلى شعراء عظام مثل شكسبير، يستخدمون الصورة البلاغية باقتصاد، وشعراء أقل عظمة مثل وردزورث وشللي؛ يكون استخدامهم الاعتيادي لها أكثر 'إمراضاً' 'morbid'. ويستخدم النقاد المتأخرون، مع ذلك، المصطلح بمعنى محايد–المترجم].

[٥٣] انظر، على سبيل المثال، نسيب معلقة لبيد، حيث الترتيب معكوس، بمعنى أن موتيف الظعن يأتي تالياً لتيمة الأطلال. انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد، الفصل ١؛ [ابن] الأنباري، شرح القصائد السبع، ص٥٠٥–٥٩٨.

[٥٤] عز الدين، شعرية الحرب، وعز الدين، '''لا عزاء للقلب.'''

[٥٥] رومية، قصيدة المدح، ص٤١١.

[٥٦] الإصبهاني، كتاب الأغاني: ٨: ٣٠٣٣–٣٠٣٤، وانظر أدناه.

٥٧ الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٣١–٣٠٣٢

٥٨ عن هذه المسألة، انظر باتريشيا كرونه ومارتن هندز، خليفة الله: السلطة الدينية في القرون الأولى للإسلام.
Patricia Crone and Martin Hinds, *God's Caliph: Religious Authority in the First Centuries of Islam* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), pp. 4-42;
وضيف، التطور والتجديد، ص٩٧–١٠١ و١٥٠–١٥١.

٥٩ [لاحظ هنا الربط بين الأخطل والنابغة عند القدماء—المترجم]

٦٠ انظر، على التوالي، صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٥٣؛ والحاوي، شرح ديوان الأخطل، ص١٦٩؛ والإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٤١. ويذكر ديكسون أن عبد الملك قال لعبد الله بن الزبير إن لديه كل المؤهلات للخلافة لولا بخله. ديكسون، الخلافة الأموية، ص١٦. وربما يعكس البيت ٢٧ هذا؟

٦١ الجدير بالذكر أنه في خبر في كتاب الأغاني يتضح معنى هذا البيت (رقم ٢٨ هنا)، حيث يرد في صورة ''نفسي فداء أمير المؤمنين. ...''، ومن ثم يترجم معنى البيت تقليديًا إلى معنى إعلان الولاء للخليفة. انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٤٣.

٦٢ انظر لامنس، ''مصعب بن الزبير.''

٦٣ قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٠.

٦٤ قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٠.

٦٥ عن مسألة السلطة السياسية في العالم الإسلامي ومكان الاحتفال، الأدب، والقصيدة في الثقافة السياسية تحمل تقبل المقارنة، بعد إجراء التغييرات الضرورية، بوصف براون للثقافة والسياسة في العصر العتيق المتأخر حسب ''التعليم *paideia* والسلطة،'' والتي شكلت مناقشتنا هنا. انظر براون، السلطة والإقناع، ص٣–٧٠.

٦٦ عن أولية هاتين الفضيلتين في المديح، انظر رومية، قصيدة المدح، ص١٦٢.

٦٧ انظر ضيف، التطور والتجديد، وخصوصاً ص٨٥–١٠١؛ والنعمان القاضي، الفرق الإسلامية في الشعر الأموي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠).

٦٨ انظر جب، ''عبد الله بن الزبير''، و و. مونتجمري واط، ''قريش'' و''أبو سفيان،''
See Gibb, "'Abd Allāh b. al-Zubayr"; and W. Montgomery Watt, "Quraysh" and "Abū Sufyān," in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-).

٦٩ كونته، بلاغة المحاكاة، ص١٤٢.

٧٠ انظر س. إ. بوزورث، ''مروان ١،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة.

٧١ انظر رومية، قصيدة المدح، ص٤٧٠؛ وضيف، التطور والتجديد، ص١٣٦.

٧٢ ضيف، التطور والتجديد، ص١٣٦.

٧٣ حول هذا الخبر، انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص٣٠٢. وربما كان جديراً بالملاحظة في السياق السياسي لهذه القصيدة أن الأنصار كانوا معروفين بأنهم أعطوا ولاءهم لعلي. انظر روتر، الأمويون، ص١٩.

٧٤ انظر ديكسون، الخلافة الأموية، ص٩٤، وروتر، الأمويون، ص٢٠١. ولمزيد عن كراهية الأخطل لهذا الخصم السابق المتحول إلى منافس معه على عطاء عبد الملك، انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٤٢–٣٠٤٣.

٧٥ حول الحرب القبلية بين قيس وتغلب في هذه الحقبة، بما فيها العوامل السياسية والاقتصادية، انظر ديكسون، الخلافة الأموية، ص٨٨–١٠٤؛ وروتر، الأمويون، ١٩٣–٢٠٧. وعموماً، ينبغي أن نلاحظ أن بني تغلب قد تحالفوا مع بني كلب/اليمنيين تأييداً للأمويين في معركة مرج راهط (٦٤/٦٨٣)، في حين كان القيسيون مؤيدين لعبد

الله بن الزبير (ديكسون، ص٨٨). انظر كذلك الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٤-٤٣٦٥؛ والبلاذري، أنساب الأشراف، ٥: ٣٠٨-٣٣١. انظر كذلك الفصل ٤.

[٧٦] حول الأراضي القبلية لتغلب وسليم، انظر الخريطة في روتر، الأمويون، ص١٩٤.

[٧٧] [انظر شعر الأخطل، أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري عن أبي جعفر محمد بن حبيب، تحقيق فخر الدين قباوة، اعتمد فيه على نسخة نقلت من خط المؤلف، ط٤، دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٩٦، هـ٢، ص١٥٣-المترجم].

[٧٨] انظر سزكين، الشعر، ص٣٥٦-٣٥٩.

[٧٩] انظر ساندرز، الطقوس، السياسة، والمدينة، ص١٣-٣٨.

[٨٠] انظر س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص٣٠٠-٣٠٣؛ وس. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٩٣-١٩٦.

[٨١] [انظر قباوة، شعر الأخطل، ط٤، ص١٥٥، هـ١-المترجم].

[٨٢] انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٢٠٩؛ صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص١٦٤.

[٨٣] انظر الحاوي، شرح ديوان الأخطل، ص١٧٩.

[٨٤] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٦٥-١٦٦، ١٩٧-١٩٩.

[٨٥] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٣٣-٣٠٣٤.

الفصل الرابع

التوسل والتفاوض: الحليف المظلوم

الأخطل وقصيدة التوسل*

الشعرية والسياسة

عرض الفصل السابق قصيدة الأخطل ''خَفَّ القطينُ'' بوصفها قصيدة انتصار تحتفل وتحيي ذكرى قضاء عبد الملك بن مروان على تحدي الزبيريين للخلافة (فتنة ابن الزبير) وتؤكد استعادة الخلافة الأموية هيبتها وتعاظم الفرع المرواني لبني أمية. وكان الشاعر في قصيدته تلك يقف موقفاً تفاوضيًّا قويًّا تجاه الخليفة من حيث كونه المتحدث الرسمي لقبيلته، بني تغلب، الذين أسهموا في الانتصار الأموي على مصعب بن الزبير. وقد أكّد الأخطلُ في قصيدتِه تلك شرعيةَ الخليفة ونفوذه واحتفى بهما، وأعادَ تأكيدَ ولاءِ التغلبيين، وزعم لهم حقّهم في أن يكونوا على رأس الموالين لبني أمية.

أما قصيدة ''عفا واسطٌ'' فهي نتاج ظروف مختلفة كل الاختلاف. لقد انتقل بنو سُلَيْم، وهم قبيلة من قيس كانت تؤيد مصعب بن الزبير، ولاءَهم إلى الحظيرة الأموية، وذلك بعد هزيمة مصعب بن الزبير. وهكذا، أصبح أعداءُ بني تغلب السابقون موالين مثلهم للأمويين، ومن ثم صاروا منافسين لهم في البلاط في سبيل الحُظْوة السياسية وعطاء الخليفة.

ولَمّا كان الموالون يناورون من أجل مكاسب لدى الحاكم، فيبدو أن القائد السُلَمي الجحّاف بن حكيم قد أحرز في هذا الصدد نصراً دراميًّا على منافسيه التغلبيين، حيث قام، مدفوعاً باستفزاز الأخطل الشعري له بمجلس الخليفة عبد الملك، وببغضه لبني تغلب دون أن يخلو الأمر من توريط للخليفة نفسه، بشنِّ هجومٍ دمويٍّ مفاجئٍ على بني تغلب عند الرَّحوب، وهو ماء لبني جشم بن بكر رهط الأخطل، فقتلَ منهم مقتلةً عظيمة، وأُخِذَ الأخطل فيمن أُخِذ، (وقتل أبوه غوث، وقيل إن المقتول هو ابنه أبو غياث)—فيما عرف بيوم البِشْر المشئوم في سنة ٧٣ هـ/٦٩٢–٦٩٣م (أدناه). وقد أنشد الأخطل، وقد أذلته هزيمة رهطه، قصيدته ''عفا واسطٌ''، ليس أمام الخليفة نفسه، كما حدث في القصيدة السابقة، وإنما أنشدها في مدح أمير أموي هو بن أسيد،[1] طالباً من الأمويين، بوصفهم حماتهم المفترضين وأولياء نعمتهم، أن يعوضوا بني تغلب عن قتلاهم

في البشر. وفي سبيل عرض مظالبه، يهدد الأخطل بقطع العلاقة بين بني تغلب وبني أمية، ومن ثم يضع شرعية الخلافة الأموية وسلطتها موضع الشك والتحدي في مقابل قصيدة ''خفَّ القطينُ'' التي أكّدت تلك الشرعية وسلطتها. فإذا كان الشاعر في قصيدة ''خفَّ القطينُ'' في موضع الحليف القوي والموالي لحاكم منتصر، فهو في قصيدة ''عفا واسطٌ'' في موضع الحليف المظلوم والمذل الذي يقدِّم نفسه، على الأقل من حيث المبدأ، بوصفه متوسِّلاً.

في المصادر العربية الكلاسيكية عرض كامل للسياق التاريخي للخبر الذي أحاط بقصيدة ''عفا واسط'' للأخطل. والجدير بالملاحظة في كل هذه المصادر التاريخية المتنوعة هو أنه، بصرف النظر عن تصنيفنا المعاصر الصارم للأخبار في هذه المصادر ''التاريخيّ'' أو ''الأدبي،'' فإن الإطار التصوري الجوهري الذي ترد فيه الصراعات القبلية بين قيس وتغلب وصراعات قبلية وتحالفات سياسية أخرى هو إطار الأخلاق القبلية الجاهلية المتجسدة في النظم الثابتة للولاء/الحماية والأخذ بالثأر/الدية.[٢] في كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصبهاني، نجد في ''ذكر الأخطل وأخباره ونسبه'' أن قصيدته ''عفا واسط'' تتصدَّر القصائد العشر الطوال الجيادِ ليس فيها فحش ولا سفط (السفيط: المتساقط من البُسْر الأخضر)، والتي اختارها للأخطل عالم اللغة أبو عبيدة (ت ٢٠٩هـ/٨٢٤–٨٢٥م)، وفي هذا السياق فضَّل العلماء الأخطل على منافسيه اللدودين جرير والفرزدق. وفيما عدا هذا فإن القصيدة تبقى مهملة لا ذكر لها حتى تبرز قصيدة ''خفَّ القطينُ.''[٣] وعندما نتحوَّل فحسب إلى الصفحات القليلة (عشر صفحات) التي خصصها أبو الفرج لـ''خبر الجحاف ونسبه وقصته يوم البشر،'' فإن قصيدة ''عفا واسطٌ'' تظهر في سياقها النصي.[٤] وينبغي أن نلاحظ، أيضاً، أن هذه القصيدة–والتي جعلها أبو عبيدة وغيره من العلماء على رأس قصائد الأخطل الشاعر المحافظ على التقاليد الشعرية الكلاسيكية–يشار إليها في هذا الخبر ويقتبس منها بإيجاز فحسب وفيما عدا هذا فهي تتبع الخبر الخاص بالصراع القبلي القيسي–التغلبي الذي دار أساساً بين الجحاف، من القبيلة القيسية بني سليم، والأخطل. وفي الحقيقة، فإن من بين الشخصيتين الأساسيتين في هذا الخبر، يقف الجحاف أولاً، وبالرغم من أنه غير معروف في التراث الشعري، فإن كثيراً من شعره يقتبس أكثر مما يحدث مع الأخطل. ومن المغري أن نرى في هذا الخبر نوعية السرد الشعبي الذي يعبر فيه عن الأفكار الأساسية من خلال الاقتباسات الشعرية، كما نجد في الأخبار المطوَّلة عن العداء الجاهلي المشهور

بين بكر وتغلب، أي حرب البسوس المشئومة.[٥] وبإيجاز، فإن الخبر المسرود يفوق الاقتباس الشعري.

وكما رأينا في الفصل السابق، فإنه خلال حقبة فتنة ابن الزبير، كانت القبائل المتنافسة على طرفي نقيض، فكان بنو سليم (قيس) مؤيدين لمصعب بن الزبير وبنو تغلب مؤيدين لبني أمية. وفي الحشّاك، ذُبحَ القائد القيسي عمير بن الحباب على يد بني تغلب وقطعت رأسه وقدمت إلى الخليفة عبد الملك بن مروان. وقد أشعل هذا عدداً من الهجمات على بني تغلب من قبل القيسيين في سبيل الأخذ بثأر عمير، قام فيها القائد السلمي زفر بن الحارث بدور بارز. وفي هذه المناسبة قال جرير منافس الأخطل الشعري والسياسي الهجاء اللاذع التالي، والذي يلخص بإيجاز موقف الأخطل:

أنَسيتَ يَومَكَ بالجَزيرَةِ بَعدَما ... كانَت عَواقِبُهُ عَلَيكَ وَبالا

حَمَلَت عَلَيكَ حُماةُ قَيسٍ خَيلَها ... شُعثاً عَوابِسَ تَحمِلُ الأَبطالا

ما زِلتَ تَحسِبُ كُلَّ شَيءٍ بَعدَهُم ... خَيلاً تَشُدُّ عَلَيكُمُ وَرِجالا

زُفَرُ الرَئيسُ أَبو الهُذَيلِ أَبادَكُم ... فَسَبى النِساءَ وَأَحرَزَ الأَموالا[٦]

ويعلّق الإصبهاني على هذا الشعر بقوله: "أغراه الأخطل بشعره بأخذ الثأر من تغلب ففعل وفر إلى الروم." ويستمر الخبر في كتاب الأغاني كما يلي:

> فلما أن كانت سنة ثلاث وسبعين، وقتل عبد الله بن الزبير هدأت الفتنة واجتمع الناس على عبد الملك بن مروان، وتكافت قيس وتغلب عن المغازي بالشام والجزيرة، وظن كل واحد من الفريقين أن عنده فضلاً لصاحبه، وتكلم عبد الملك في ذلك ولم يحكم الصلح فيه. فبينا هم على تلك الحال إذ أنشد الأخطل عبد الملك بن مروان وعنده وجوه قيس قوله:

ألا سائِلِ الجَحّافَ هَل هُوَ ثائِرٌ ... بِقَتلى أُصيبَت مِن سُلَيمٍ وَعامِرِ؟[٧]

أَجَحّافُ إِن نَصكُكَ يَوماً فَتَصطَدِم ... عَلَيكَ أَواذِيُّ البُحورِ الذَواخِرِ

تَكُن مِثلَ أَقذاءِ الحَبابِ الَّذي جَرى ... بِهِ البَحرُ أَو جاري الرِياحِ الصَراصِرِ[٨]

> فوثب الجحاف يَجرُّ مطرَفهُ وما يعلم من الغضب، فقال عبد الملك للأخطل: "ما أحسبك إلا وقد كسبت قومك شراً." فافتعل الجحاف عهداً من عبد الملك على صدقات بكرٍ وتغلب، وصحبه من قومه نحو من ألف فارس، فثار بهم حتى بلغ

الرصافة ... ثم كشف لهم أمره، وأنشدهم شعر الأخطل، وقال لهم: ''إنما هي النار أو العار، فمن صبر فليقدم ومن كره فليرجع.'' قالوا: ''ما بأنفسنا عن نفسك رغبة، فأخبرهم بما يريد، فقالوا: نحن معك فيما كنت فيه من خيرٍ وشر، فارتحلوا فطرقوا صهين بعد رؤبة من الليل ... ثم صبحوا عاجنة الرحوب في قبلةٍ صهين والبشر وهو وادٍ لبني تغلب، فأغاروا على بني تغلب ليلاً فقتلوهم، وبقروا من النساء من كانت حاملاً، ومن كانت غير حامل قتلوها. ... صعد الجحاف الجبل فهو يوم البشر. ... وقتل في تلك الليلة ابناً للأخطل يقال له أبو غياث. ... ووقع الأخطل في أيديهم، وعليه عباءة دنسة، فسألوه فذكر أنه عبد من عبيدهم، فأطلقوه. ... وجعل [الجحاف] ينادي: ''من كانت حاملاً فإلي، فصعدن إليه، فجعل يبقر بطونهن. ثم إن الجحاف هرب بعد فعله، وفرق عنه أصحابه ولحق بالروم، فلحق الجحاف عبيدة بن همام التغلبي دون الدرب، فكر عليه الجحاف فهزمه، وهزم أصحابه وقتلهم، ومكث زمناً في الروم. ... رجع بعد عفو عبد الملك عنه وتمثل بشعر الأخطل حتى سكن غضب عبد الملك، وكلمته القيسية في أن يؤمنه، فلان وتلكأ، فقيل له: ''إنا والله لا نأمنه على المسلمين إن طال مقامه بالروم؛ فأمنه، فأقبل فلما قدم على عبد الملك لقيه الأخطل فقال له الجحاف:

أبا مالكٍ هلْ لمتني مذ حضضتني ... على القتلِ أو هلْ لامنِى لكَ لائمي

أبا مالكٍ إني أطعتكَ في التي ... حضضتَ عليها فعلَ حرّان حازمِ

فإن تدعُني أخرى أجبْكَ بمثلِها ... وإني لطَبٌ بالوغى جِدُّ عالِمِ

فخرج الأخطلُ حتى أتى عبد الملك، وقد قال [الأبيات ٦١، ٦٢، و٦٦ من قصيدة ''عفا واسط''[:

لَقَد أوقَعَ الجَحّافُ، بالبشرِ وَقعَةً ... إلى اللّهِ مِنها المُشتَكى، وَالمُعَوَّلُ

فَسائِل بَني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ ... وَحَبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوَصَّلُ؟

فَإلّا تُغَيِّرها قُرَيشٌ، بمُلكِها، ... يَكُن عَن قُرَيشٍ مُستَمازٌ، وَمَزحَلُ

... فقال عبد الملك حين أنشده هذا: ''فإلى أين يابن النصرانية؟'' قال: ''النار،'' قال: ''أولى لك لو قلت غيرها!''[٩] قال: ورأى عبد الملك أنه إن تركهم على حالهم لم يحكم الأمر، فأمر الوليد بن عبد الملك، فحمل الدماء التي كانت قبل ذلك بين قيس وتغلب، وضمن الجحاف قتلى البشر، وألزمه إياها عقوبةً له، فأدى الوليد الحمالات، ولم يكن عند الجحاف ما حمل، فلحق بالحجاج بالعراق يسأله ما حمل لأنه من هوازن.[١٠]

في امتداد لهذا الخبر عن الجحّاف يرد ذكر الصحابي الورع عبد الله بن عمر بن الخطاب، ومحمد بن الحنفية، ابن علي بن أبي طالب.

فقد قيل إن الجحاف تنسك وخرج إلى الحج في زي عجيب. ... ثم تأله الجحاف بعد ذلك، واستأذن في الحج، فأذن له، فخرج في المشيخة الذين شهدوا معه، قد لبسوا الصوف وأحرموا، وأبروا أنوفهم أي خزموها وجعلوا فيها البرى، ومشوا إلى مكة فلما قدموا المدينة ومكة جعل الناس يخرجون فينظرون إليهم، ويعجبون منهم، قال: وسمع ابن عمر الجحاف وقد تعلق بأستار الكعبة وهو يقول: ''اللهم اغفر لي وما أراك تفعل!'' فقال له ابن عمر: يا هذا، لو كنت الجحاف ما زدت على هذا القول، قال: ''فأنا الجحاف!'' فسكت. وسمعت محمد بن علي بن أبي طالب عليه السلام، وهو يقول ذلك؛ فقال: ''يا عبد الله، قنوطك من عفو الله أعظمُ من ذنبك!''[11]

التوسل والتفاوض

إن حوادث مثل يوم البشر تعرض لنا، بشكل أساسي، مدى جدية المفاوضات التي تنطوي عليها قصيدة الأخطل. ذلك أنه عندما تفشل أعراف اجتماعية مثل التفاوض والمنافسة البلاطية الممثلة في القصيدة، فإن النتيجة هي سفك الدماء، ومجازر مثل تلك التي نتج عنها يوم البشر. وهكذا يكشف الهجاء اللاذع والفخر القبلي بين المنافسين السياسيين—بين الأخطل والجحاف وبين الأخطل وجرير—عن ذلك التفاعل الحي بين الحزازات الشعرية والعسكرية في البلاط الأموي.

ولعل كلمة عن الدية تكون مفيدة هنا. فما يبغيه الأخطل بشكل أساسي هو أن يستعيد بنو تغلب مكانتهم على رأس الموالين لبني أمية. فالعار الذي لحق بهم في يوم البشر لا يمكن غسله إلا بواحدة من اثنتين. الأولى وهي الأقرب والأسرع والأشرس؛ الحرب—فالعين بالعين والدم لا يغسله سوى الدم. وطالما أن كلا المتنافسين موالين لبني أمية، فإن هذه السبيل ستؤدي لا محالة إلى فتنة داخل الدائرة الأموية أو، على الأرجح، نقض أحد الحزبين ولاءه لبني أمية. وهذه الأخيرة هي ما خشيه رجال الخليفة في حال ظل الجحاف أكثر من اللازم في بلاد الروم، وهي أيضاً ما هدد الأخطل بالقيام به. كما أن فشل بني أمية في معاقبة بني سليم ودفعهم إلى دفع ديات قتلى بني تغلب سيعني موافقتهم و/أو تورطهم [ضمنيًّا] في المقتلة العظيمة التي حدثت في يوم البشر، ومن ثم، خيانتهم وتمزيقهم لحبال الولاء التي تربط بينهم وبين بني تغلب—مما

يعني إعلان حرب من جانب الأمويين. ولم يكن أمام الأخطل والحال هكذا، كي يعيد إلى رهطه شرفهم وكرامتهم سوى أن يقوم بتحذير أو إنذار: إما أن يلتزم بنو أمية بواجبهم لحماية مواليهم التغلبيين ويدافعون عنهم بأن يطلبوا من بني سليم دفع الدية، ومن ثم الإقرار بذنبهم وحفظ ماء وجه بني أمية، أو تنقض بنو تغلب ولاءها لبني أمية. وسنلاحظ، عندما نحلل القصيدة، أن مفردات من معجم الأخذ بالثأر أو دفع الدية تظهر بقوة في القصيدة. وأهم هذه المفردات ما يشتقُّ من الجذرين: (ح–م–ل) و(ث–ق–ل)، وهو ما نراه في عدة أشكال للجذرين دلالة على المسئولية الثقيلة للأخذ بالثأر أو دفع الدية.

إن المفاوضات التي تحملها القصيدة في طياتها مصوغة في بنيات طقوسية ومراسمية وبالمثل بلاغية وشعرية. وهكذا، فإن تحليل القصيدة من منظور شعرية التوسل سيلقي الضوء على أبعادها السياسية والمراسمية. ويعبر الإنشاد المراسيمي للقصيدة بين يدي الممدوح، بنفسه ولنفسه، عن تفضيل التفاوض على الحرب. إن تحقير الذات لدى المتوسَّل إليه أكان تحقيراً جسديًّا أم شعريًّا، هو تحديداً نقيض لفعل العدوان. ومن هذه الناحية ينبغي أن نتذكر أن التمثيل الطقسي للقصيدة هو، كما أوضحت في فصول سابقة وفي أماكن أخرى، شكل من أشكال تبادل الهدايا وأن تقديم هدية ما يفهم عادة بوصفه عربون سلام، وقفاً للأعمال العدائية ورغبة في التفاوض.[12] وقد يفهم أيضاً على أنه إقرار بالهزيمة، واستسلام يرجو منه المهزوم أن يعامل معاملة إشفاق ورحمة. إن هذا يشرح لماذا نجحت حيلة حصان طروادة ولماذا أحضر الأزواج زهوراً لزوجاتهم الغاضبات. إن الموقف المبدئي للخضوع، والذي سنرى أن القصيدة الراهنة في قسمها الختامي تتناقض معه، هو ضروري على وجه التحديد لأن الخضوع نقيض العدوان.

كذلك فإن فعل تحقير الذات الذي يلزمه المتوسل يعد شكلاً من أشكال الفخ: فمتلقي المدح/التوسل سوف يبذل ماء وجهه أو مكانته إذا هو لم يقبل الهدية ويرد عليها بأحسن منها، كما أثبتنا في الفصلين ١ و٢. وكما سنرى في القصيدة، وفي أماكن أخرى، فإن التوسل وما يصاحبه من تحقير الذات ليسا من قبيل الأفعال الخسيسة، وإنما يشكلان أحد المكوِّنات في تحدٍّ مراسمي معقد.

وقبل أن ندخل في قراءة قصيدة ''عفا واسطٌ'' للأخطل، يمكننا باختصار أن نرى كيف يرتبط النمط المراسمي للتوسل بالبنية الموضوعاتية التقليدية لقصيدة المدح. وإنه لمن الشيق حقًّا بالنسبة إلى الإسهامات التي أنجزها عمل كيفن كروتي عن التوسل في

الملحمة الهومرية وما يمكن أن تضيفه إلى مناقشتنا لقصيدة المدح العربية الكلاسيكية ملاحظته الخاصة بالصلة الوثيقة بين التوسل والمدح: ''التوسل ... شكل من أشكال المدح، ولكنه مدح من المنظور الخاص والمزعج للطرف الضعيف.''[١٣] إن الشكل الذي يشير إليه كروتي هنا في الأوديسة (الكتابان ٧ و٩) يخص الشخص الذي لجأ بعد تحطم سفينته إلى بلاط ملك محلي، وأخذ يسرد عليه على سبيل تسليته قصة تدهوره من الرفاهية إلى خشونة العيش ومن ثم يمدح سمعة مضيفه وكرمه.[١٤] هذا الشكل يعد موازاة مدهشة للبنية الموضوعاتية لقصيدة المدح العربية الثلاثية الأجزاء: النسيب والرحيل والمديح. ولقد اتضح كذلك أن طقس التوسل والمدح يكوّنان على مستوى جدّ أساسي طقسَ إدماجٍ حيث يُدْرَكُ الغريب بأنه عدو (ولذلك يتعرض للهجوم عليه) ما لم يعرض بشكل مبالغٍ فيه نواياه السلمية ورغبته في الخضوع للسلطات المحلية. وفي القصيدة التي بين أيدينا، قد يكون صعباً أن ننظر إلى الأخطل بوصفه لاجئاً أو غريباً، لكن من الواضح أنه بوصفه حليفاً مظلوماً، مثله مثل اللاجئ والغريب، في موقف غامض.

هنا يصبح النظر في شعرية التوسل شيئاً له دلالته، وفي اللحظة الراهنة يمكن أن نبدأ المقارنة بين قصيدة الأخطل ''عفا واسطٌ'' وقصيدتين من سوابقها المشهورات في شعر التوسل، قصيدة ''يا دار مية'' للنابغة (الفصل الأول)، وفيها يلتمس الشاعر أن يشمله الملك النعمان مرة أخرى بعطفه وكرمه ويرضى عنه، وقصيدة ''بانت سعاد'' لكعب بن زهير (الفصل الثاني)، وفيها يندم الشاعر و/أو يتنصل من مناوءته للنبي محمد، ويلتمس العفو عنه والرجوع عن إهدار دمه لإلحاقه بحظيرة الإسلام. إن المقارنة بين هذه القصائد الثلاث تكشف عن عدد من العناصر المشتركة.

إن الشاعر المتوسل في كل هذه الحالات يقع في مرحلة ''هامشية،'' إذا اقتبسنا من مصطلحات طقس العبور؛ بمعنى أن الشاعر يكون قد خرج عن حدود المجتمع الاعتيادي، ''في منزلة بين المنزلتين'' من منظور القانون، والعادات، والأعراف والمراسم.''[١٥] وفي حالة النابغة نرى أنه كان مطارداً بسبب جريمة شنعاء ارتكبها ضد ولي نعمته؛ وكذلك كعب الذي طاردته قبيلته نفسها، وقد تحولت إلى الإسلام في الوقت الذي حاول فيه كعب أن يبقى مخلصاً لدين أجداده الذي أصبح في حكم الملغي، وقد أهدر الرسول دمه. وينبغي ألا ننسى في هذا الصدد أن المفهوم القبلي العربي للـ''طريد'' و''المباح دمه'' يختص بمن ارتكب جرائم، طردته بسببها قبيلته وخلعته. وعلاوة على هذا، فإن فكرة الحماية هذه غالباً ما تصاغ في معجم الأخذ بالثأر. إن عبارة ''دمه

مباح'' تعني أن دمه يمكن أن يهدر دون أن يطالب أحد بثأره أو ديته؛ إنه، حسب طريقتنا في التعبير المعاصر، هدف مشروع، ''ظهره للحائط.'' إن موقفه الهامشي يتكون بشكل أساسي من أن أحداً ليس هناك ليدافع عنه، ومن حرمانه من أقوى رادع لخصومه عليه، التهديد بالأخذ بالثأر.

وفي هذا ما يشرح كيف يمكن مقارنة موقف الأخطل بموقف الشاعرين الآخرين. وعلى النقيض من الشاعرين الآخرين، ليس الأخطل في موقف اتهام ساخط أمام قبيلته أو مولاه. ومع ذلك، فإن عبد الملك، بسماحه، بقصد أو بدون قصد، أن يقوم بنو سليم بتقتيل بني تغلب وأن يفلتوا دون عقاب، يكون قد تعامل مع بني تغلب وكأنهم مطاردون أو أعداء؛ مما يعني، أنه أنكر عليهم حقهم في الحماية والتعويض الذي يستحقونه بوصفهم موالين للأمويين. وهكذا يكون الأخطل في موقف المطارد، الحالة الهامشية، في أرض مجهولة بين الحليف والعدو. ومن ثم، يعرض الشاعر المتوسل، في القصائد الثلاث، نفسه بوصفه لاجئاً لا ملجأ له، غريباً ولا منتمٍ في موقف غامض (حليف أو عدو؟)، يمثل دخوله إلى بلاط الملك/النبي/الخليفة تهديداً محتملاً. وفي الوقت نفسه، يجد الشاعر نفسه في خطر مميت، بلا حماية، ولم يكن له إلا أن يأمل في رحمة الطرف الآخر.

تتضمن مراسم التوسل إيماءات جسدية ترمز للخضوع أو تحقير الذات. ويشير كروتي إلى العادة الهومرية (والتي لا تزال قائمة) بأن المتوسِّل يمسك بركبتي المتوسَّل إليه.[16] وبطبيعة الحال فإن تحقير الذات من قبل المتوسِّل يعد بمثابة اعتراف بسلطة ونفوذ المتوسَّل إليه. وفي قصيدة التوسل نقع على هذا التجسيد المادي لفعل تحقير الذات فيما سأدعوه ''معجم التوسل.'' وعادة ما نقابل هذا المعجم في مفتتح قسم المدح من القصيدة، بعد أن يكون الشاعر المتوسل قد أكمل رحلته الشاقة ووصل إلى بلاط الممدوح، مما يشكل عنصراً بنيويًّا بارزاً في الطقس الشعري للتوسل كما أن هذا المعجم هو بمثابة نقطة انتقال واضحة في التشكل البنيوي الموضوعاتي للقصيدة. يستخدم هذا المعجم عبارات الغربة والحاجة إلى مأوى كي يصف الشاعر المتوسل؛ في حين أنه يستخدم مفردات المأوى والرحمة والكرم كي يصف الممدوح؛ ويستخدم مفردات الأمل أو الثقة المفقودة والأمل أو الثقة المستعادة للتعبير عن مأزق الشاعر الراهن. وهنا نستطيع أن نعطي عدة أمثلة. فثمة البيت من دالية النابغة ''يا دار مية،'' البيت ٢٠ (الفصل ١):

فَتِلْكَ تُبْلِغُني النُعمانَ إنَّ لَهُ فَضلاً عَلى الناسِ في الأَدنى وَفي البَعَدِ

وهذان البيتان من بائية علقمة بن عبدة:[17]

فَلَا تَحرِمَنّي نائِلاً عَن جَنابَةٍ فَإِنّي إمرُؤٌ وَسطَ القِبابِ غَريبُ

وَأَنتَ إمرُؤٌ أَفضَت إِلَيكَ أَمانَتي وَقَبلَكَ رَبَّتني فَضِعتُ رُبوبُ

وهذه الأبيات الأربعة من قصيدة ''بانت سعاد'' لكعب بن زهير، الأبيات ٣٣-٣٦ (الفصل ٢):

وَقالَ كُلُّ خَليلٍ كُنتُ آمُلُهُ لا أُلفِيَنَّكَ إِنّي عَنكَ مَشغولُ

فَقُلتُ خَلّوا طَريقي لا أَبا لَكُمُ فَكُلُّ ما قَدَّرَ الرَحمَنُ مَفعولُ

كُلُّ إبنِ أُنثى وَإِن طالَت سَلامَتُهُ يَوماً عَلى آلَةٍ حَدباءَ مَحمولُ

أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللَهِ أَوعَدَني وَالعَفوُ عِندَ رَسولِ اللَهِ مَأمولُ

وأخيراً بيتا الأخطل من قصيدته الراهنة ''عفا واسطٌ،'' الأبيات ٤٣-٤٤:

إلى خالِدٍ، حَتّى أَنَخنَ بِخالِدٍ فَنِعمَ الفَتى يُرجى، وَنِعمَ المُؤَمَّلُ

أَخالِدُ، مَأواكُمْ لِمَن حَلَّ واسِعٌ وَكَفّاكَ غَيثٌ، لِلصَعاليكِ، مُرسَلُ

وثمة عنصر آخر لطقس الخضوع هذا هو التماس الرحمة، كما نرى في قصيدة النابغة ''يا دار مية،'' البيتان ٤٢-٤٣ (الفصل الأول):

مَهلاً فِداءً لَكَ الأَقوامُ كُلُّهُمُ وَما أُثَمِّرُ مِن مالٍ وَمِن وَلَدِ

لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ وَإِن تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرِّفَدِ

وبيت كعب بن زهير من قصيدته ''بانت سعاد،'' البيت ٣٧ (الفصل ٢):

مَهلاً هَداكَ الَّذي أَعطاكَ نافِلَةَ الـ ـقُرآنِ فيها مَواعيظٌ وَتَفصيلُ

يوضح هذا موقف الأخطل المتميز وانحرافه عن مزاج المتوسل الذي يحمل في طياته شخصاً متهماً بفعل شيء سيء. ومن ثم نرى الأخطل على نحو واضح في القسم الختامي للقصيدة، بصرف النظر عن بنية التوسل التي لقصيدته ووضعية تحقير الذات التي يتبناها في معظمها، في موقف الادعاء وليس، مثل سلفيه النابغة وكعب بن زهير، في موقف المتهم. وفي النهاية فإن موقف الأخطل هو موقف الحليف المظلوم، يأخذ على مولاه الخليفة أنه لم يقم بحماية قبيلته، ويطالب بحقه في هذا.

إن استخدام طقوس التوسل، أو القصيدة، للتفاوض واختبار القوة يصبح واضحاً عندما نقف مرة أخرى عند ملاحظات سيمون جولدهيل عن التوسل ''بوصفه طقساً اجتماعيًا يعبر عن حدود القوة.''[18] إننا نستطيع، عندما نقدّر مرة أخرى تقديراً كاملاً إمكان أن يقوم طقس التوسل أو قصيدة التوسل بدور تحدٍّ أو اختبار للقوة، أن نفهم بشكل أفضل كيف أن الأخطل قادر على تناول قصيدة التوسل كي يختبر ويتحدى، بل ويهدد، السلطة الأموية ونفوذها. وكما سوف نرى، فإنه ينجز هذا من خلال استخدام قصيدة التوسل لجعل الخليفة يقوم بالتزاماته قبل حلفائه من بني تغلب: إن الشاعر يقابل السلطة السياسية والعسكرية بالسلطة الأخلاقية. ولهذا نستطيع أن نتبنّى ما سماه كروتي ''السلطة المتناقضة ظاهريًا التي يمارسها المتوسل.''[19] ذلك أنه في كلتا الحالتين الهومرية والعربية، يكون المتوسل مدعوماً بمؤسسات القوة أو فضائل الارستقراطية القبلية المحاربة. وإحدى هذه الفضائل قرى الضيف الذي يتطلب من النبيل أن يقري الضيف والمُعْوِز والغريب، ويطعمه، ويؤويه. إن شهامة مثل هذه وفروسية كتلك هما ما يكسبان النبيل ثروة تسمح له أن يكون موضوعاً أساسيًا للفخر القبلي والمديح في التقليد الشعري العربي.[20]

في هذا الصدد يمكن أن نذكر مؤسسة الحماية (إجارة) الحليف، الطالب المأوى، أو الجار. وفي هذه الحالة، أيضاً، كان مقياس الشرف عند الأرستقراطية القبلية المحاربة، منذ الجاهلية فصاعداً، هو التزام تلك الأرستقراطية بهذا الواجب. لقد كانت حماية الغريب أكثر حمداً من حماية القريب ذي الرحم، لأن إجارة الغريب تنبئ عن الكرم والشرف، أما حماية القريب فمن قبيل الاضطرار والمصلحة. إن لمفهوم الإجارة، مثله مثل مفهوم الضيافة، مكونين: الأول هو القوة الخام والثروة من أجل تأمين المستجار وحمايته؛ والآخر هو المكون الأخلاقي، نبل الشخصية، والذي كان يتطلب من المنتسب إلى الأرستقراطية القبلية المحاربة أن يزود المولى أو اللاجئ بما يحتاج إليه ويقدم له الحماية والمأوى حتى ولو كان هذا على حساب راحته وراحة قومه.

من هنا يصبح واضحاً أن القصيدة والمراسم المتعلقة بها لا تخدم تأكيد شرعية الحاكم وسلطته الأخلاقية فحسب وإنما هي تتحدى أو تسائل هذه الشرعية وتلك السلطة. إن الأخطل يسخر قصيدته ''عفا واسطٌ'' كي يتحدى علناً سلطة المروانيين ويضع شرعيتهم موضع التساؤل. وعلى الرغم من أن عبد الملك بن مروان قد أقام قوته العسكرية من خلال قمع فتنة الزبيريين وتحديهم الخلافة، فإن شرعيته وسلطته

الأخلاقية توضعان، في قصيدة الأخطل، موضع التساؤل وذلك لعجزه عن حماية حلفائه من بني تغلب. إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع عبد الملك من خلالها أن يؤسس من جديد أهليته بوصفه حاكماً شرعيًّا عربيًّا (إسلاميًّا)، وجدارته بتبوأ منصب الخليفة، هي أن يستجيب لطلب الشاعر فيتحمل ديات قتلى قومه في يوم البشر. وقد سعى عبد الملك إلى تأكيد الحماية الأموية لحلفائه المخلصين في أثناء فتنة ابن الزبير، وذلك بأن أمر ابنه (وولي عهده) الوليد، فحمل ديات القتلى بين قيس وتغلب، منذ بداية تلك الفتنة، كما سعى إلى ضمان تعويض حلفائه من بني تغلب عن قتلاهم يوم البشر بأن ألزم الجحاف دياتهم عقوبةً له، وبذلك أحل نفسه من التبعة وأحال الذنب إلى قبيلة بني سليم القيسية.

وإذا كنا نستحضر هنا مرة أخرى نموذج ماوس عن تبادل الهدايا، فمن الواضح أن لدينا هنا مثالاً آخر تكوّنُ فيه مبادلةُ شعائرية بين القصيدة وديات الحرب ''ظاهرة اجتماعية كلية، تجد فيها كل أنواع المؤسسات تعبيراً متزامناً،''[٢١] وفي تلخيص إيفانس–بريتشارد، ''إن المبادلات في المجتمعات العتيقة ... حركات أو أنشطة اجتماعية كلية. إنها في الوقت نفسه ظواهر اقتصادية، شرعية، أخلاقية، جمالية، دينية، أسطورية وتشكيلية–اجتماعية.''[٢٢] وفوق كل شيء، فإن المبادلة بين القصيدة وديات الحرب في هذه الحال يتطابق وإصرار ماوس على أن التبادل الشعائري كان يقوم في المقام الأول بعقد الصلة، أو في هذه الحال إعادة عقد الصلة، بين الروابط الاجتماعية، بله السياسية إذا جاز لنا أن نضيف.

إننا من ثم نستطيع، إذا أخذنا هذه الملاحظات في الحسبان، أن نتتبع حركة القصيدة الراهنة على منوال مراسيم التوسل كما هي مستخدمة من أجل التفاوض حول الحقوق والواجبات المستحقة على مؤسستي الحماية (الإجارة) والأخذ بالثأر أو الدية.

قصيدة التوسل

''عفا واسطٌ'' قصيدة مرهفة الأسلوب ورشيقة الشكل مُقسّمَة إلى ثلاثة أقسام. وقد لقيت هذه القصيدة تقديراً عالياً في التقليد العربي الكلاسيكي، وهي تتصدر رواية السكري لديوان الأخطل، حيث وضعها على رأس القصائد الأخرى في الديوان،[٢٣] كما جعلها أبو عبيدة أول القصائد العشر الطوال الجياد التي تخلو من الفحش والسفط، مما جعل العلماء يفضلون الأخطل على منافسيه اللدودين جرير والفرزدق، كما ذكرنا في بداية

الفصل. تتبع القصيدة في بنيتها النموذج الثلاثي الكامل: (١) النسيب، الأبيات ١-٢٣/٢٤، ويهيمن عليه موتيف وصف الخمر؛ (٢) الرحيل، الأبيات ٢٥-٤٣، وهو يتضمن وصفاً للأرض القفر الجرداء والنوق التي عبرتها؛ و(٣) المديح، الأبيات ٤٤-٧٠، الذي يشمل مشهداً للخصب والخير (البركة) من خلال وصف عاصفة ممطرة، يتبعه تحدي الشاعر وفخره.

قصيدة ''عفا واسطٌ'' للأخطل (من الطويل)[24]

١. عَفــا واسِــطٌ مِــن آلِ رَضــوى، فَنَبتَــلُ ... فَمُجتَمَـعُ الحَـرَّينِ، فَالصَـبرُ أَجمَـلُ[25]

٢. فَرابِيَــةُ السَــكرانِ قَفــرٌ، فَمــا بِهــا ... لَهُـم شَـبَحٌ، إِلّـا سَـلامٌ، وَحَرمَـلُ

٣. صَـحا القَلـبُ إِلّـا مِـن ظَعـائِنَ، فـاتَني ... بِهِـنَّ اِبـنُ خَلّـاسٍ طُفَيـلٌ، وَعَزهَـلُ[26]

٤. كَـأَنّي، غَـداةَ اِنصَـعنَ لِلـبَينِ، مُسـلَمٌ ... بِضَـربَةِ عُنُـقٍ، أَو غَـوِيٌّ مُعَـذَّلُ

٥. صَـريعُ مُـدامٍ، يَرفَـعُ الشَـربُ رَأسَـهُ ... لِيَحيـا، وَقَـد ماتَـت عِظـامٌ، وَمَفصِـلُ

٦. نُهادِيــهِ أَحيانــاً، وَحينــاً نَجُــرُّهُ ... وَمــا كــادَ، إِلّـا بِالحُشاشَـةِ، يَعقِـلُ

٧. إِذا رَفَعــوا عَظمــاً تَحامَــلَ صَــدرُهُ ... وَآخَـرُ، مِمّــا نــالَ مِنهــا، مُخَبَّـلُ

٨. شَــرِبتُ، وَلاقــاني لِحَــلٍّ أَلِــيَّتي ... قِطـارٌ، تَـرَوّى مِـن فِلَسـطينَ، مُثقَـلُ

٩. عَلَيــهِ مِــنَ المِعــزى مُسـوكٌ، رَوِيَّــةٌ ... مُمَلَّــأَةٌ، يُعلَــى بِهـــا، وَتُعَــدَّلُ

١٠. فَقُلــتُ اِصــبَحُوني، لا أَبــا لِــأَبيكُمُ! ... وَمــا وَضَــعوا الأَثقـالَ، إِلّـا لِيَفعَلـوا

١١. أَنــاخوا، فَجَـرّوا شاصِـياتٍ، كَأَنَّهــا ... رِجـالٌ، مِـنَ السـودانِ، لَـم يَتَسَـربَلوا

١٢. وَجــاؤوا بِبَيسـانِيَّةٍ، هِــيَ - بَعــدَما ... يَعُـلُّ بِهـا السـاقي - أَلَـذُّ، وَأَسـهَلُ

١٣. تَمُــرُّ بِهـا الأَيـدي سَـنيحاً، وَبارِحـاً ... وَتوضَعُ بِـ''اللَهُـمَّ حَـيِّ''، وَتُحمَلُ

١٤. فَتوقَــفُ أَحيانــاً، فَيَفصِــلُ بَينَنــا ... غِنــاءُ مُغَــنٍّ، أَو شِــواءٌ مُرَعبَــلُ

١٥. فَلَــذَّت لِمُرتــاحٍ، وَطابَــت لِشــارِبٍ ... وَراجَعَــني مِنهـا مِـراحٌ، وَأَخيَـلُ

١٦. فَمــا لَبَّثَتنــا نَشــوَةٌ، لَحِقَــت بِنــا ... تَوابِعُهــا، مِمّــا نُعَــلُّ، وَنُنهَــلُ

*. فصَبُّوا عُقاراً في إناءٍ، كأنّها إذا لمحوها- جذوةٌ، تتأكّلُ[27]

١٧. تدبُّ دَبيباً في العِظامِ، كأنّهُ دَبيبُ نِمالٍ، في نقاً يَتَهَيَّلُ

١٨. فقلتُ: إقتُلوها عنكُمُ بمِزاجِها وَأطيِبْ بها مَقتولةً، حينَ تُقتَلُ

١٩. رَبَت، وَرَبا في حَجرِها إبنُ مَدينةٍ يَظَلُّ على مِسحاتِهِ يَترَكّلُ

٢٠. إذا خافَ، مِن نَجمٍ، عَلَيها ظَماءَةً أدَبَّ إليها جَدوَلاً، يُتَسَلسَلُ

٢١. أعاذِلَ، إلّا تُقصِري عَن مَلامَتي أدَعكِ، وَأعمِدْ لِلّذي كُنتُ أفعَلُ

٢٢. وَأهجُركِ هِجراناً جَميلاً، وَيَنتَحي لَنا، مِن لَيالينا العَوارِمِ، أوَّلُ

٢٣. فَلَمّا إنجلَت عَنّي صَبابَةُ عاشِقٍ بَدا لِيَ مِن حاجاتِيَ المُتَأمَّلُ

٢٤. إلى هاجِسٍ، مِن آلِ ظَمياءَ، وَالّتي أتى دونَها بابٌ، بِصِرّيْنَ، مُقفَلُ

٢٥. وَبَيداءَ، مِمْحالٍ، كَأنَّ نَعامَها بِأرجائِها القُصوى، أباعِرُ هُمَّلُ

٢٦. تَرى لامِعاتِ الآلِ فيها، كأنّها رِجالٌ، تَعَرّى تارَةً، وَتَسَربَلُ

٢٧. وَجَوزِ فَلاةٍ، ما يُغَمِّضُ رَكبُها وَلا عَينُ هاديها، مِنَ الخَوفِ، تَغفَلُ

٢٨. بكُلِّ بَعيدِ الغَولِ، لا يُهتَدى لَهُ بِعِرفانِ أعلامٍ، وَما فيهِ مَنهَلُ

٢٩. مَلاعِبُ جِنّانٍ، كَأنَّ تُرابَها، إذا إطّرَدَت فيهِ الرِياحُ، مُغَربَلُ

٣٠. أجَزتُ، إذا الحِرباءُ أوفى، كَأنَّهُ مُصَلٍّ يَمانٍ، أو أسيرٌ مُكَبَّلُ

٣١. إلى إبنِ أسيدٍ، خالِدٍ، أرقَلَت بِنا مَسانيفُ، تَعرَوْري فَلاةً، تَغَوَّلُ

٣٢. تَرى الثَّعلَبَ الحَوليَّ فيها، كَأنَّهُ إذا ما عَلا نَشزاً، حِصانٌ مُجَلَّلُ

٣٣. تَرى العِرْمِسَ الوَجناءَ، يَضرِبُ حاذَها ضَئيلٌ، كَفَرُّوجِ الدَجاجَةِ، مُعجَلُ

٣٤. يَشُقُّ سَماحيقَ السَلا عَن جَنينِها أخو قَفرَةٍ، بادي السَغابَةِ، أطحَلُ

٣٥. فَما زالَ عَنها السَيرُ حَتّى تَواضَعَت عَرائِكُها، مِمّا تُحَلُّ، وَتُرحَلُ

٣٦. وَتكليفُناهــا كُــلَّ نازِحَــةِ الصُّــوى شَــطُونٍ، تَــرى حِرباءَهــا يَتَمَلمَــلُ
٣٧. وَقَــد ضَــمَرَتْ، حَتّــى كَــأَنَّ عُيونَهــا بَقايــا قِــلاتٍ، أَو رَكِــيٌّ مُمَكَّــلُ
٣٨. وَغارَت عُيـونُ العيسِ، وَالتَقَتِ العُرَى فَهُــنَّ، مِــنَ الضَــرّاءِ وَالجَهــدِ، نُحَّــلُ
٣٩. وَصــارَت بَقاياهــا إِلى كُــلِّ حُــرَّةٍ لَهــا، بَعــدَ إِســآدٍ، مِــراحٌ وَأَفكَــلُ
٤٠. وَقَعــنَ وُقــوعَ الطَــيرِ فيهــا، وَما بِهــا سِــوى جِــرَّةٍ، يَرجِعنَهــا، مُتَعَلَّــلُ
٤١. وَإِلّــا مَبــالٌ، آجِــنٌ، في مُناخِهــا وَمُضــطَمِراتٌ، كَالفَلافِــلِ، ذُبَّــلُ
٤٢. حَوامِــلُ حاجــاتٍ، ثِقــالٍ، تَرُدُّهــا إِلى حَسَــنِ النُعمــى، سَــواهِمُ نُسَّــلُ
٤٣. إِلى خالِــدٍ، حَتّــى أَنَخــنَ بِخالِــدٍ فَــنِعمَ الفَتــى يُرْجَــى، وَنِعــمَ المُؤَمَّــلُ
٤٤. أَخالِــدُ، مَــأواكُم لِمَــن حَــلَّ واسِــعٌ وَكَفّــاكَ غَيــثٌ، لِلصَّــعاليكِ، مُرسَــلُ
٤٥. هُــوَ القائِــدُ المَيمــونُ، وَالمُبتَغــى بِــهِ ثَبــاتٌ رَحــيٌّ، كانَــت قَــديماً تَزَلــزَلُ
٤٦. أَبــى عــودُكَ، المَعجــومُ، إِلّــا صَــلابَةً وَكَفّــاكَ إِلّــا نــائِلاً، حــينَ تُســأَلُ
٤٧. أَلا، أَيُّهــا السّــاعي لِيُــدرِكَ خالِــداً تَنــاهَ، وَأَقصِــرْ بَعــضَ مــا أَنــتَ تَفعَــلُ
٤٨. فَهَــل أَنــتَ، إِن مَــدَّ المَــدى لَــكَ خالِــدٌ، مُوازِنُــهُ، أَو حامِــلٌ مــا يُحَمَّــلُ؟
٤٩. أَبــى لَــكَ أَن تَســطيعَهُ، أَو تَنالَــهُ، حَــديثٌ، شَــآكَ القَــومُ فيــهِ، وَأَوَّلُ
٥٠. أُمَيَّــةُ، وَالعاصــي، وَإِن يَــدعُ خالِــدٌ يُجِبــهُ هِشــامٌ، لِلفَعــالِ، وَنَوفَــلُ[٢٨]
٥١. أُولَئِــكَ عَــينُ المــاءِ فــيهِم، وَعِنــدَهُم مِــنَ الخيفَــةِ، المَنجــاةُ، وَالمُتَحَــوَّلُ
٥٢. سَقى اللَّــهُ أَرضاً، خالِدٌ خَــيرُ أَهلِهــا، بِمُســتَفرِغٍ، باتَــت عَزالِيــهِ تَســحَلُ
٥٣. إِذا طَعَنَــتْ ريــحُ الصَّــبا في فُروجِــهِ تَحَلَّــبَ رَيّــانُ الأَســافِلِ، أَنجَــلُ
٥٤. إِذا زَعزَعَتْــهُ الــريحُ جَــرَّ ذُيولَــهُ كَمــا زَحَفَــت عُــوذٌ، ثِقــالٌ، تُطَفِّــلُ
٥٥. مُلِــحٌّ، كَــأَنَّ البَــرقَ في حَجَراتِــهِ مَصــابيحُ، أَو أَقــرابُ بُلْــقٍ، تَجَفَّــلُ

٥٦. فلَمّا إنتَحى نَحوَ اليَمامَةِ، قاصِداً، دَعَتهُ الجَنوبُ، فانثَنى يَتَخَزَّلُ
٥٧. سَقى لَعلَعاً، وَالقَرنَتَين، فلَم يَكَد بأثقالِهِ، عَن لَعلَعٍ، يَتَحَمَّلُ
٥٨. وَغادَرَ أَكمَ الحَزنِ تطفو، كأنَّها، بما إحتَفَلَت مِنهُ، رَواجِنُ، قُفَّلُ
٥٩. وَشَرَّقَ لِلدَّهنا، مُلِثٌ، كأَنَّهُ مُحَمَّلُ بَزٍّ، ذو جَلاجِلَ، مُثقَلُ
٦٠. وَبِالمَغْرَسانِيّات حَلٌّ، وَأَرزَمَت بِرَوضِ القَطا، مِنهُ، مَطافِلُ حُفَّلُ
٦١. لَقَد أوقَعَ الجَحّافُ بالبِشرِ وَقعَةً إلى اللَهِ مِنها المُشتَكى، وَالمُعَوَّلُ
٦٢. فَسائِل بَني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ وَحَبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوَصَّلُ؟
٦٣. بِنَزوَةِ لِصٍّ، بَعدَ ما مَرَّ مُصعَبٌ بأشعَثَ، لا يُفلى، وَلا هُوَ يُغسَلُ
٦٤. أتاكَ بِهِ الجَحّافُ، ثُمَّ أَمَرتَهُ بجيرانِكُم، وَسطَ البُيوتِ تُقَتَّلُ!
٦٥. لقَد كانَ لِلجيرانِ ما لَو دَعَوتُمُ بِهِ عاقِلَ الأَروى، أَتَتكُم تَنَزَّلُ
٦٦. فَإلّا تُغَيِّرها قُرَيشٌ بِمُلكِها يَكُن عَن قُرَيشٍ مُستَمازٌ، وَمَزحَلُ
٦٧. وَنَعْرُرْ أُناساً عَرَّةً، يَكرَهونَها وَنَحيا كِراماً، أَو نَموتَ، فَنُقتَلُ
٦٨. وَإن تَحمِلوا عَنهُم، فَما مِن حَمالَةٍ، وَإن ثَقُلَت، إلّا دَمُ القَومِ أَثقَلُ
٦٩. وَإن تَعرِضوا فيها لَنا الحَقَّ، لا نَكُنْ عَنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسأَلُ
٧٠. وَقَد تَنزِلُ الثَغرَ المَخوفَ، وَيُتَّقى بِنا البَأسُ، وَاليَومُ الأَغَرُّ المُحَجَّلُ

النسيب: الأبيات ١-٢٤/٢٣. يفتتح النسيب، كما افتتح في قصيدة النابغة في الفصل ١، بموتيف الأطلال الذي يحتل مكانة رفيعة في التقليد الشعري. وهذه البداية تضعنا مباشرة أمام توقعات نوعية معينة بالنظر إلى بنية القصيدة الكلاسيكية، من حيث استثارة المشاعر العاطفية والجمالية والشكلية على السواء. ويعرض البيتان الافتتاحيان (١-٢):

١. عَفا واسِطٌ مِن آلِ رَضوى، فَنَبتَلُ فَمُجتَمَعُ الحُرَّين، فَالصَبرُ أَجمَلُ

٢. قَرابيَــةُ السّــكرانِ قَفــرٌ، فَمــا بِهــا لَهُــم شَــبَحٌ، إلاّ سَــلامٌ، وَحَرمَــلُ

تفاعلاً معقداً بين الأفعال المتقابلة من الطمس والاستنقاذ، أي بين النسيان والتذكر. كذلك فإن المرأة التي نعرف من التقليد الشعري أنها المحبوبة المفتقدة للشاعر، يسميها 'رضوى' ومن ثم فإن ذكراها سرعان ما تنثال على ذهنه. ولأن الشاعر يرسم خريطة لطوبوجرافيا الحنين لتلك الأطلال العافية حيث كانت محبوبته قد أقامت وقبيلتها، فإنه يعطي أسماء للأماكن أيضاً-'واسط،' 'نبتل،' (الحُرَّان)، في ''رابية السكران.'' إنه ينتقل، شعريًّا، من مكان إلى مكان، متقصيًّا مواطن نزول القوم كما لو كان في رحلة حج حيث يصور بطريقة نابضة بالحياة حضورهم من خلال استقصاء خطواتهم في البادية. ولكن الشاعر في النهاية لا يؤكد سوى الإقفار الراهن: فلا شيء يبقى سوى أطلال ينبت فيها 'السلام' و'الحرمل' اللذان لا يصلحان لغذاء ولا يوفران ظلالاً.

في البيت ٣:

٣. صَحا القَلبُ إلّا مِن ظَعائِنَ، فـاتَني بِهِــنَّ اِبــنُ خَلّــاسٍ طُفَيــلٌ، وَعَزهَــلُ

يزعم الشاعر أن قلبه قد شفي من كل أنواع السقم فيما عدا تلك التي سببتها له ظعائن يقودهن رجلان يقال إنهما تغلبيان، أي من قبيلة الشاعر.[٢٩] وينطوي هذا البيت على شيء من التعقيد. ذلك أن موتيف الظعائن، كما أوضح حسن البنا عز الدين، يرتبط بشكل وثيق بموضوعة الحرب (انظر الفصل ٣).[٣٠] وعلى الرغم من أن هذا الموتيف لا يهيمن على النسيب في القصيدة الراهنة، وذلك عندما نضعه إلى جانب النموذج الأصلي للفقد الشعري العربي في موتيف الأطلال، فإن صورة الإقفار والرحيل الاضطراري للقبيلة يصبح متطابقاً مع أراضي قبيلة بني تغلب حيث كان رهط الشاعر قد أصابتهم مؤخراً مقتلة عظيمة. هنا نبدأ في إدراك ثنائية الأبعاد للتقليد الشعري حيث يمكن الحديث في الوقت نفسه على المستويين الشخصي والسياسي دون التخلي أبداً عن الغنائية النمطية للنسيب.

ويقوم البيت ٣ أيضاً بالتخلص إلى موضوعة الخمر المحكمة والممتدة. ويحقق الشاعر هذا التخلص بخفة يد لفظية، إذا جاز التعبير-وليس تورية تماماً-تتضمن عنصراً رئيساً للمعجم الشعري العربي في النسيب، أي الفعل 'صحا.' ولكي نفهم كيف يتحوَّل الشاعر من موتيف الظعائن إلى مشهد الخمر، ينبغي أن نستكشف معنى هذا الفعل.[٣١] وإذا أخذنا المعنى الدلالي الأساسي له، وهو ''ذهاب الغيم''، فإن معنى 'الصحو'

واضح كذلك في ''صحا من سكره''؛ وبالمثل، ''صحا النائم: استيقظ''؛ وأخيراً ''صحا العاشق من عشقه إذا سلا، وترك الصبا والباطل'' و''صحا القلب: تيقظ من هوى أو غفلة.'' (أساس البلاغة ولسان العرب والمعجم الوسيط، 'ص–ح–و'). أما المثال التقليدي لهذا الفعل فهو الشطر الأول من بيت زهير بن أبي سلمى:

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِبا وَرَواحِلُه

والأخطل، في استخدامه هذا الفعل، ينتقل من معنى ''صحا من غفلة،'' أو عدم الصحو، إلى معان عدة أخرى للكلمة في سياق القصيدة. فهو لا يستطيع أن يسلو حبه الضائع، واقفاً مذّهولاً، أو صريعاً على يد المدام. وإذا كان البيت ٣ يبدأ بعدم قدرة الشاعر على تجاوز الخبرة الموجعة الناتجة عن رحيل الظعائن–وهي مجاز مرسل لمحبوبته؛ فإن البيت ٤:

٤. كَأَنّي، غَداةَ اِنصَعنَ لِلبَينِ، مُسلَمٌ بِضَربَةِ عُنْقٍ، أو غَوِيٌّ مُعَذَّلُ

ينتقل بالصورة إلى تشبيه الشاعر نفسه، في استكانته وخضوعه لفراق الظعائن، بإنسان يقف مذهولاً كوقفة مَنْ حُكِمَ عليه بالإعدام أمام جلاده، وهو، في الوقت نفسه، يشبِّه نفسه بـ''غوي'' أي مدمن لشرب الخمر، متعرِّض للعذل واللوم على كره منه. وفي هذا ما يشبه الانتقال المؤثر في الموتيفات النسيبية في قصيدته السابقة، ''خفَّ القطين'' (الفصل ٣)، الأبيات ١–٥، حيث يصف الشاعر صدمته لرحيل الظعائن كذلك بقوله: ''كأني شارب ... من قرقف، أصابت حمياها مقاتله،'' (البيتان ٢ و٤) وأخيراً يقول في البيت ٥:

٥. كَأَنَّني ذاكَ أَو ذو لَوعَةٍ خَبَلَت أَوصالَهُ أَو أَصابَت قَلبَهُ النُشَرُ

أي أفسدت الخمر مفاصله أو أعضاءه، وكأن لعنة التعويذات والرقى حلّت عليه.

أما في قصيدة ''عفا واسطٌ،'' فإن وصف السكران التعيس هو الذي يؤدي إلى موضوعة الخمر الممتدة التي تكون القسم الأعظم من النسيب (الأبيات ٥–٢٠). فشارب الخمر قد ''صُرِعَ'' (وكلمة ''صريع'' تشير ابتداء إلى حالة الصريع، والغصن المتهدل الساقط إلى الأرض، والشجرة المقطوعة والمطروحة، بمعنى طرح على الأرض، وقتل في ساحة معركة، وصريع الكأس، مجازاً كما في السياق الراهن، ويمتد هذا المعنى ليستخدم في عبارة مثل ''صريع الحب'' (في شعر المجنون، والصريع: المجنون كذلك) [(حسب أساس البلاغة ولسان العرب والمعجم الوسيط])، أو ''صريع الغواني'' وهو اللقب الذي

اشتهر به الشاعر العباسي مسلم بن الوليد. إن موضوعة الخمر، المطورة هنا بشكل مطول مقارنة بما يقابلها من ذكر الخمر في أبيات ثلاثة في قصيدة ''خف القطين'' (الفصل ٣، الأبيات ٢-٤)، ليست معروضة بطريقة السرد المحبوك أو حتى بالطريقة التصويرية أو الوصفية حتى ندعوها ''مشهد خمر،'' بما يتضمنه من وصف مفصل للشَّرْب، وزقاق الخمر، والكؤوس، والساقي والقيان المغنيات، كما نرى بصورة ملحوظة في قرين الأخطل السابق عليه في هذه الموضوعة، الشاعر الجاهلي الأعشى ميمون بن قيس، والذي يقارن به الأخطل.[٣٢] وعلى نقيض ذلك نجد سلسلة غير منسجمة من الموتيفات غالباً ما ترد في سياق مشهد الخمر. وعادة ما يصف النقاد العرب القدماء هذا الغياب للسبك السردي من خلال مصطلحات مثل الالتفات والاعتراض، بمعنى وجود استطراد أو فكرة اعتراضية.[٣٣] إن مصطلحات مثل هذه تفترض، في تقديري، توقعاً نثريًا أو سرديًا يؤدي إلى فرض نوع من التشكل المتتابع (أو في عبارة أخرى، الحكم بأن مقطعاً ما استطرادي، أو اعتراضي) لا يسوغه الشعر بالضرورة. وكما رأينا في حالة الفعل 'صحا'، فإن الانتقالات والروابط الشعرية الحقيقية غالباً ما تكون دلالية أكثر منها تركيبية نحوية.

وفي الأبيات ٥-٧:

٥. صَريعُ مُدامٍ، يرفَعُ الشربُ رَأسَهُ ... لِيَحيا، وَقَد ماتَت عِظامٌ، وَمَفصِلُ

٦. نُهاديهِ أحياناً، وَحيناً نَجُرُّهُ ... وَما كادَ، إلّا بالحُشاشَةِ، يَعقِلُ

٧. إذا رَفَعوا عَظماً تَحامَلَ صَدرُهُ ... وَآخَرُ، مِمّا نالَ مِنها، مُخَبَّلُ

يصف الشاعر حالته النفسية من خلال شارب الخمر، في صورة حيوية لرجل منبطح أرضاً من شدة السكر، يحاول صحبه أن يعيدوه إلى وعيه. ويظهر أنه بالكاد مدرك لذاته وتُشَبِّهُ جهود رفاقه بإحياء الميت:

في البيت ٨:

٨. شَرِبتُ، وَلاقاني لِحَلِّ أَلِيَّتي ... قِطارٌ، تَرَوّى مِن فَلَسطينَ، مُثقَلُ

تتحول القصيدة من الضمير المفرد الغائب الدال على شارب الخمر إلى الضمير المفرد المتكلم، ''الأنا الغنائية.'' ومع ذلك فإن ما يحدث هنا تحوُّل درامي من النغمة الحزينة التي كانت مهيمنة على النسيب حتى هذه اللحظة. وهذا ممكن لأن مشهد الخمر أو موضوعة الخمر في القصيدة العربية المبكرة تحتل موضعين ممكنين: أحدهما في النسيب والآخر في القسم الثالث الذي يفخر فيه الشاعر بنفسه وبقبيلته. والموتيفان في كلا

الحالتين شبه متساويين، بحيث يكون الفرق بينهما كامناً في السياق الشعري. وهكذا فإن النسيب يضع مشهد الخمر داخل المزاج الرثائي للفقد والحنين، أما في سياق الفخر فإن الخمر تؤدي دور من قبيل الفخر الطقوسي بالمجد الشخصي والقبلي، والتفوق، والضيافة، متضمناً الوفاء بالقسم (عادة للأخذ بالثأر)، وتأكيد الانتماء مجدداً إلى القبيلة، وتناول الوجبة الجماعية بما فيها من الأضحية، والشرب الجماعي للخمر، مجازيًا على الأقل. وفي الوقت نفسه، فإن هاتين الإمكانيتين الشكليتين لموضوعة الخمر قد يحدثان شيئاً من الغموض. وفي الحالة الراهنة فإن المقطع (الأبيات ٨-٢١/٢٢) يفتتح بنبرة فخر. وهو يتمحور حول عبارة ''لحل أليتي''. فمن الشائع المقرر بالنسبة إلى شعائرية الأخذ بالثأر وشعريته، ومن ثم إلى التقليد الشعري العربي الكلاسيكي، أن يقسم الآخذ بالثأر قسماً بألا يشرب الخمر حتى ينجز ما أقسم عليه، ومن ثم يشرب الخمر احتفالاً وإقراراً بالوفاء بقسمه. ولعل أشهر مثال شعري على هذا هو رثاء تأبط شرًّا، الشاعر الجاهلي الصعلوك، الذي يعلن تحلله من قسمه بعد أن أخذ بثأر خاله في نهاية القصيدة، وبالتالي يقول:

حَلَّتِ الخَمْرُ وَكانَتْ حَراماً وَبلَأْيٍ ما أَلَمَّتْ تَحِلُّ

فاسْقِنيها يا سَوادَ بنَ عَمْرٍو إنَّ جِسمي بَعدَ خالي لَخَلُّ[٣٤]

في القصيدة التي بين أيدينا، قيل، مع الأخذ في الحسبان السياق التاريخي التقليدي للقصيدة، أن الأخطل ''كان آلى لا يشرب خمراً حتى يُقتل عمير بن الحباب.''[٣٥] وعلى الرغم من أن هذا يبدو مستخلصاً من النص الشعري نفسه، إلا أنه يشرح موضوعة الخمر هذه ومغزاها: ففي داخل المزاج الحنيني للنسيب ''الرثائي'' يستدعي الشاعر أيام المجد الخوالي-عندما كانت بنو تغلب هم ضاربي الأعناق، وليس مضروبيها. وفي عبارة أخرى، حسب هذه القراءة، يكرر الأخطل هنا في النسيب افتخاره بقتل عمير بن الحباب والذي حدث في قسم الفخر (المديح) في قصيدته ''خفَّ القطين''. وقد غيَّرت ظروف الشاعر الجديدة نغمة الفخر هذه إلى نغمة الحنين الرثائي، بله المنطوي على السخرية والغم والكدر.

إننا لنجد في هذا القسم، في الأبيات ٨-١١:

٨. شَرِبتُ، وَلاقاني لِحَلِّ أَلِيَّتي قِطارٌ، تَرَوّى مِن فَلَسطينَ، مُثقَلُ

٩. عَلَيهِ مِنَ المِعزى مُسوكٌ، رَوِيَّةٌ مُمَلَّأَةٌ، يُعلى بِها، وَتُعَدَّلُ

١٠. فَقُلتُ اصبَحُوني، لا أبا لِأبيكُمُ! وَما وَضَعوا الأثقالَ، إلّا لِيَفعَلوا

١١. أناخوا، فَجَرّوا شاصِياتٍ، كَأنَّها رِجالٌ، مِنَ السودانِ، لَم يَتَسَربَلوا

للمرة الأولى صورة شعرية معقدة للناقة ومفردات الأخذ بالثأر والديات والتي سوف ترد بتنويعات مميزة في كل قسم شكلي من القصيدة لتخلق مساراً بنيويًا ودلاليًا. وفي المرة الأولى هذه صورة للوفرة: فقافلة الإبل محملة بزقاق خمر مترعة كي تطفئ ظمأ الشاعر. وفي هذا الصدد ينبغي أن نلاحظ التكافؤ المجازي (والطقوسي الرمزي) للدم والخمر في التقليد العربي ونتحقق من أن شرب الخمر استعارة لإرواء العطش إلى دم الثأر. وفيما يتصل بالمفردات المتكررة والمرتبطة بالأخذ بالثأر، نجد في هذا المقطع تكرار الجذر اللغوي 'ث–ق–ل': ''مثقل'' (البيت ٨) و''الأثقال'' (البيت ١٠). إن الصورة الشعرية للإبل محملة بزقاق خمر مترعة والتي تشكل المرة الأولى في الظهور المعقد صورة الوفرة المفرطة، على الرغم من أنها الآن تقع في الماضي على نحو واضح: فبالإضافة إلى ''مثقل'' و''الأثقال،'' نجد أن زقاق الخمر ضخمة ومملوءة خمراً حتى الثمالة (البيت ٩)، كما يشبه الإبل ويبرز أقدامها المترعة بالخمر برجال من السودان بدون السربال (البيت ١١). وبالمثل يلحق بمعجم الأحمال الثقيلة قول الشاعر ''تُحْمَلُ'' إشارة إلى كؤوس الخمر في البيت ١٣.

يمثل المقطع التالي من القصيدة (الأبيات ١٢–٢٠):

١٢. وَجاؤوا بِبَيسانِيَّةٍ، هِيَ – بَعدَما يَعُلُّ بها الساقي – ألَذُّ، وَأسهَلُ

١٣. تَمُرُّ بها الأيدي سَنيحاً، وَبارِحاً وَتوضَعُ بِـ''اللَهُمَّ حَيٍّ''، وَتُحمَلُ

١٤. فَتوقَفُ أحياناً، فَيَفصِلُ بَينَنا غِناءُ مُغَنٍّ، أو شِواءٌ مُرَعبَلُ

١٥. فَلَذَّت لِمُرتاحٍ، وَطابَت لِشاربٍ وَراجَعَني مِنها مِراحٌ، وَأخيَلُ

١٦. فَما لَبَّثَتنا نَشوَةٌ، لَحِقَت بِنا تَوابِعُها، مِمّا نُعَلُّ، وَنُنهَلُ

*. فَصَبُّوا عُقاراً في إناءٍ، كَأنَّها إذا لمحوها– جذوةٌ، تَتَأكَّلُ

١٧. تَدِبُّ دَبيباً في العِظامِ، كَأنَّهُ دَبيبُ نِمالٍ، في نَقاً يَتَهَيَّلُ

١٨. فَقُلتُ: اقتُلوها عَنكُمُ بِمِزاجِها وَأطيِبْ بِها مَقتولَةً، حينَ تُقتَلُ

١٩. رَبّت، وَرَبا في حَجرِها إبنُ مَدينَـةٍ | يَظَـلُّ عَلـى مِسـحاتِهِ يَتَرَكَّـلُ
٢٠. إذا خافَ، مِن نَجمٍ، عَلَيها ظَماءَةً | أَدَبَّ إلَيهـا جَـدوَلاً، يَتَسَلسَـلُ

تصويراً مبهجاً للشُرْب في مجلسهم مما يستدعي إلى الذهن وصف مجالس الخمر في شعر الأعشى، الذي تميز في هذا اللون في الشعر الجاهلي.[٣٦] وجرياً مع الطبيعة الطقوسية لشرب الخمر في التقليد العربي،[٣٧] نجد الإلحاح المتكرر خلال هذا المقطع الطويل للخمر، وما سبقه كذلك، على معجم الحياة والموت، القتل والإحياء (وفي النهاية، التضحية والفداء): إحياء صريع المدام في الأبيات ٥–٧؛ والخمر التي ترفعها الأيدي وتضعها وأصحابها يقولون لبعضهم البعض: ''اللهم حي'' ('':أي اللهم حيه، وقيل: يسمّى عليها بذكر الله.'') في البيت ١٣؛ و''قتل'' الخمر بخلطها بالماء وكسر قوتها به في البيت ١٨. ويختتم المقطع ببيتين يصفان تاجر الخمر العالم بالقيام عليها، ''ابن مدينة''، الذي يرعاها وهي لما تزل في الكرمة وبعد قطف العنب ويعرف كيف يعتني بها في كل الأحوال.

تكوّن الأبيات ٢١–٢٤:

٢١. أعاذِلَ، إلّا تُقصِري عَن مَلامَتي | أَدَعـكِ، وَأَعمِـدْ لِلَّـذي كُنتُ أَفعَـلُ
٢٢. وَأَهجُركِ هِجراناً جَميلاً، وَيَنتَحي | لَنـا، مِـن لَيالينـا العَـوارِمِ، أَوَّلُ
٢٣. فَلَمّـا إنجَلَـت عَنّـي صَبابَةُ عاشِقٍ | بَـدا لِـيَ مِـن حاجـاتِيَ المُتَأَمَّـلُ
٢٤. إلى هاجِسٍ، مِن آلِ ظَميـاءَ، وَالّتي | أَتـى دونَهـا بـابٌ، بِصِـرّيْنَ، مُقفَـلُ

قسم انتقال من النسيب، بما فيه من الحزن والحنين وشعور بالفقد، إلى قسم الرحيل، تلك الرحلة المحفوفة بالمخاطر ولكنها عبور للصحراء له حوافزه ووجهاته. ويوظف الشاعر في البداية موتيف العاذلة التي تمثل عادة صوت المجتمع وهي تلوم الشاعر على إسرافه في أمره. وكما يتضح هنا، فإننا نقرأ في البداية سبب الملامة الذي يتعلق بإسراف الشاعر في شرب الخمر، أو الذي يتعلق، كما في حالات أخرى، بتبديد الشاعر ماله على أصحابه في اللهو وشرب الخمر الغالية–لكن ينبغي أن نأخذ في الحسبان أن الوجد المفرط والافتتان الشديد لدى الشاعر بالمحبوبة هو أيضاً من دواعي ملامة العاذلة. وهكذا ينتهي النسيب بتهديد الشاعر للعاذلة بأنه سوف يرتدُّ إلى طرقه المشاكسة في الحياة التي كان يسلكها بتصميم أكبر من ذي قبل.

يتم الانتقال من النسيب إلى الرحيل في البيت ٢٣، حيث يعلن الشاعر نهاية ''صبابة عاشق'' وظهر له، أو تحقق، ما كان يأمله من متطلباته، ''بدا لي من حاجاتي المتأمل.'' وينبغي أن نتذكر أن هذا البيت من القصيدة بمثابة ''تخلص'' تقليدي بين الأقسام البنيوية للقصيدة وهو يوجز فوق أي شيء نقطة تحول نفسية أو تغيراً في النغمة الغنائية. ذلك أن الشاعر يعلن في الشطر الأول من البيت انكشاف الصبابة عنه، وكأنه وضعها وراء ظهره، وترك معها كل تلك السلبية، والحنين، والشغف اليائس من استرجاع الماضي الذي يتذكره في النسيب، كما أنه في الشطر الثاني يعبر عن ''حاجات'' جديدة يصمم عليها، ذلك الطموح المرتبط بالسير إلى الأمام– أو المستقبل وتحقيق أهداف جديدة معينة. ولعل ما يقصد إليه الشاعر من هذه ''الحاجات المتأمَّلة'' معبر عنه ضمنيًّا (ورمزيًّا) في البيت ٢٤. إن هذه الأهداف الجديدة، والتي تشبه إلى حد كبير ''سعاد الثانية'' في قصيدة كعب بن زهير (البيت ١٣؛ انظر الفصل ٢)، مصوغة في صورة محبوبة جديدة، وهي هنا ''آل ظمياء/والتي أتى دونها باب، بصرين، مغلق.'' وفي ضوء السياق التقليدي للقصيدة، يمكن أن نقرأ هذا بوصفه إشارة إلى الباب الأموي الذي أغلق في وجه بني تغلب وإن كانوا حلفاء لبني أمية. وكذلك، فإن قسم الانتقال التقليدي هذا ينكشف عن مفردات الخوف والرجاء– ''مِن حاجاتِيَ المُتَأمَّلُ'' (البيت ٢٣) والـ''هاجس'' الذي وقع في خلده، أي الهم والأمر وما يهجس في النفس– ويرتبط بطقوس التوسل، ولكنه يرتبط كذلك بعادة الأخذ بالثأر ودفع الدية التي تتطابق معها في القصيدة. إن هذا التعبير عن التصميم والتوقع يمهد الطريق لقسم الرحيل في البادية.

الرحيل: الأبيات ٢٥–٤٣. يتميز قسم الرحيل في هذه القصيدة بأنه رحيل مضاعف، كما أسميه. وأعني بذلك أنه في الحقيقة رحيل مزدوج، يتكون من جزئين. تشكِّل الأبيات ٢٥–٣١ الجزء الأول، والأبيات ٣٢–٤٣ الجزء الثاني. وكما لاحظنا في الفصلين ١ و٢، فإن معاناة عبور الصحراء المقفرة تلعب دوراً بنيويًّا جوهريًّا بالنظر إلى عدد من الجوانب الطقوسية والنفسية في القصيدة. وإذا كانت الرحلة في البادية في قصيدتي النابغة وكعب تبدو مكوَّنة طقساً تكفيريًّا (التطهير Purgation عند جاستر)، فينبغي أن نفهم أن هذه الرحلة في القصائد الثلاث تقوم بتكثيف الضرورة الملحة لحاجة المتوسل وقوة الثقة والرجاء التي يؤملها في الممدوح. الحركة الأولى:

٢٥. وَبَيْداءَ، مِمْحالٍ، كَأَنَّ نَعامَها بأَرجائِها القُصوى، أَباعِرُ هُمَّلُ

٢٦. تَرى لامِعاتِ الآلِ فيها، كَأَنَّها رِجالٌ، تَعَرّى تارَةً، وَتَسَربَلُ

٢٧. وَجَوزِ فَلاةٍ، ما يُغَمِّضُ رَكبُها وَلا عَينُ هاديها، مِنَ الخَوفِ، تَغفُلُ

٢٨. بِكُلِّ بَعيدِ الغَولِ، لا يُهتَدى لَهُ بِعِرفانِ أَعلامٍ، وَما فيهِ مَنهَلُ

٢٩. مَلاعِبُ جِنّانٍ، كَأَنَّ تُرابَها، إذا اطَّرَدَت فيهِ الرِياحُ، مُغَربَلُ

٣٠. أَجَزتُ، إذا الحِرباءُ أَوفى، كَأَنَّهُ مُصَلٍّ يَمانٍ، أَو أَسيرٌ مُكَبَّلُ

٣١. إِلى اِبنِ أَسيدٍ، خالِدٍ، أَرقَلَت بِنا مَسانيفُ، تَعرَوري فَلاةً، تَغَوَّلُ

فوق كل شيء، كما نرى في المنحنى الأول من الرحلة فإن الرحيل يقابل بين الاضطراب، والخداع، والتيه الذي تنطوي عليه البيداء المحال الهامشية التي يرحل الشاعر فيها إلى حيث الثقة التي لا تهتز والإحساس الصادق بالتوجه نحو الممدوح. وهكذا، فإن الصورة الشعرية للصحراء المقفرة هنا تتصف بالفوضى والتضليل: فنعامها يشرد فيها كأنه نوق مهملة (البيت ٢٥)؛ وتبدو فيها لامعات السراب كأنها رجال تضطرب بين العري والستر (البيت ٢٦)؛ كما أن حداة الإبل ومن يحدوهم لا يستطيعون أن يغفلوا أعينهم لحظة من الخوف وشدة الحذر (البيت ٢٧).

من الجدير بالملاحظة في المعجم الشعري للبيت ٢٨، كلمة ''الغَوْل'' المشتقة من الجذر ''غ–و–ل'' (ومنها جاءت كلمة ''الغُول'' في العربية و''ghoul'' الإنجليزية). إن المعنى الأساسي لهذه الكلمة، ''الغَوْل،'' هو الأرض التي يسير المرء فيها بلا انقطاع، تقذف به وتسقطه وتبعده عن الطريق حتى يهلك. وقد أصبحت هذه الفكرة متجسدة في ''الغُول''، تلك ''النداهة'' المتلونة في الصحراء (في صورة امرأة جميلة)، تغوي المسافرين بالليل (انظر الفصل ٢). ويوصل إلينا الشاعر معنى البيداء المضطربة، بعيدة الأطراف، غير محددة المعالم، من خلال نفي المؤشرات الدلالية المعتمدة للتوجه الصحيح—سواء أكان توجهاً ماديًّا أم أخلاقيًّا—في الإدراك والعلم والمعرفة: ''لا يُهْتَدى''؛ ''بعرفان أعلام'' أي بمعرفة الأحجار التي تنصب على الطريق ليُسْتَدَلّ بها. وأخيراً، يضفي الشاعر، في تعبير مبهج ذي دلالة هامشية قصوى، الحياة على فراغ البيداء واصفاً إياها بأنها ''ملاعب جنان.'' إن تأثير هذا الاضطراب الهامشي وغياب

الوجهة هو إبراز ذروة البيتين ٣٠-٣١ بالتقابل: رحلة الشاعر المتجهة وجهة سديدة بعزم موطد: ''أَجَزْتُ.'' إن المفعول به المباشر لهذا الفعل في بداية البيت ٣٠ هو ''البيداء المحال'' المفترضة (بواو 'رُبَّ' نحويًّا) في البيت ٢٥، وما بين البيتين من مقطع شعري يشكل وصفاً ممتدًّا. ومرة أخرى، فإن تحليل مثل هذا المقطع، على الرغم من ميل النقاد العرب القدماء ومن تبعهم من المحدثين إلى وصم هذه المقاطع الوصفية بأنها ''استطرادات،'' يكشف أنها تحمل أفكاراً أو مفاهيم جوهرية بالنسبة إلى التشكل الطقوسي والأدبي للقصيدة. ففي تقليد القصيدة العربية، لا يستلزم التتابعُ التركيبي (النحوي) السطحي تتابعاً بنيويًّا أو دلاليًّا.

إن الجملة الافتتاحية للبيت ٣١ ذات وجهين: فهي تصل بين البيت ٣٠ قبلها-''أجزتُ ... إلى ابن أسيد، خالد،'' ومن ثم يبدو كأنها نهاية الرحلة وخاتمة قسم الرحيل مع وصول الشاعر إلى بلاط الممدوح. ولكن بدلاً من الانتقال إلى نغمة قسم المديح، والذي تمثل جملة ''أجزت'' عادة نقطة انتقال إليه، [وكذلك الفعل ''قطعت'' لدى الأخطل ومعاصريه] فإن الشاعر يعود أدراجه إلى الرحلة:

٣١. إلى إبنِ أَسيدٍ، خالدٍ، أرقَلَت بنا مَسانيفُ، تَعرَوْري فَلاةً، تَغَوَّلُ

ومن ثم يقيم الدعامة الثانية لهذا الرحيل المزدوج، وهي التي تشغل أساساً بوصف الناقة. هنا يجب أن نلاحظ أنه بينما لم يذكر الشاعر ناقته-على الرغم من وجودها ضمنيًّا-في قسم الرحيل الأول، فإننا نجد في قسم الرحيل الثاني تجديداً شعريًّا أمويًّا، حيث الرحلة مصورة من خلال مجموعة من الناس (يفترض أنهم مرافقون للشاعر) وقد امتطوا نوقهم.[٣٨] ويفتتح الشاعر الجزء الثاني من الرحيل بالبيت ٣٢:

٣٢. تَرى الثعلَبَ الحَولِيَّ فيها، كَأَنَّهُ إذا ما عَلا نَشْزاً، حِصانٌ مُجَلَّلُ

حيث صورة اضطراب حِسِّ الإدراك البصري: فالثعلب الجرو الصغير يبدو وهو على مرتفع كأنه حصان مهيب. وتصوِّر القسوة الخالية من الرحمة التي ترادف رحلة الصحراء في البيتين ٣٣-٣٤:

٣٣. تَرى العِرْمِسَ الوَجناءَ، يَضرِبُ جاذَها ضَئيلٌ، كَفَرُّوجِ الدَجاجَةِ، مُعجَلُ

٣٤. يَشُقُّ سَماحيقَ السَلا عَن جَنينِها أخو قَفرَةٍ، بادي السَغابَةِ، أَطْحَلُ

حيث صورة الناقة الصلبة الشديدة تسقط جنينها في هذه الفلاة، لما تلقى من العناء والإجهاد، على حد تعبير محقق الديوان، وذلك فقط لتجد ذئباً جائعاً يلتهم هذا

الجنين. إن انعدام الخصوبة أو فشلها والأصداء المجازية التي تولدها هذه الصورة التشكيلية تعمل على إظهار المقابلة بين العوز والفاقة والجفاف في قسم الرحيل وبين الوفرة والخصوبة التي يستدعيها قسم المديح، والواضحة خصوصاً في النوق الحية بأصواتها وأطفالها وضروعها الممتلئة كالسحاب في البيت ٦٠، كما سنرى أدناه.

إن الجزء الأعظم من هذا القسم، الأبيات ٣٥-٤٢:

٣٥. فَما زالَ عَنها السَيرُ حَتّى تَواضَعَتْ	عَرائِكُها، مِمّا تُحَلُّ، وَتُرحَلُ
٣٦. وَتَكليفُناها كُلَّ نازِحَةِ الصُوى	شَطُونٍ، تَرى حِرباءَها يَتَمَلمَلُ
٣٧. وَقَد ضَمَرَتْ، حَتّى كَأَنَّ عُيونَها	بَقايا قِلاتٍ، أَو رَكِيٌّ مُمَكَّلُ
٣٨. وَغارَت عُيونُ العيسِ، وَالتَقَتِ العُرَى	فَهُنَّ، مِنَ الضَرّاءِ وَالجَهدِ، نُحَّلُ
٣٩. وَصارَت بَقاياها إِلى كُلِّ حُرَّةٍ	لَها، بَعدَ إِسآدٍ، مِراحٌ وَأَفكَلُ
٤٠. وَقَعنَ وُقوعَ الطَيرِ فيها، وَما بِها	سِوى جِرَّةٍ، يَرجِعنَها، مُتَعَلَّلُ
٤١. وَإِلّا مَبالٌ، آجِنٌ، في مُناخِها	وَمُضطَمِراتٌ، كَالفَلافِلِ، ذُبَّلُ
٤٢. حَوامِلُ حاجاتٍ، ثِقالٍ، تَرُدُّها	إِلى حَسَنِ النُعمى، سَواهِمُ نُسَّلُ

يتكون، مع ذلك، من وصف جماعة من الإبل أو قافلة جمال تسعى جهدها لإكمال الرحلة وهي تعاني قسوة البادية. وعلى الرغم من أن هذا المقطع في القصيدة يعد من قبيل التجديد الشعري الأموي (كما أشرنا أعلاه)، فإنه يقوم الآن بمهمة خاصة حيث يستدعي مقطع الإبل الحاملة الخمر في النسيب ويقابله (الأبيات ٨-١١). وفي حين لاحظنا هناك الإلحاح على الوفرة والغزارة، والزقاق المترعة خمراً، فإننا نجد هنا على النقيض من ذلك إلحاحاً متكرراً على الجهد والإعياء والضعف والنحول: فظهور الإبل تتضاءل تحت وطأة كثرة الركوب والرحلة عبر الصحراء المقفرة (البيت ٣٥)، وعيونها غائرة في محاجرها من شدة ضمورها (البيت ٣٧)؛ كما أن عرا الحبال التي تشد على أجسامها لنحولها بسبب الشدة والضرر والجهد الذي تبذله (البيت ٣٨)؛ كذلك ليس في بطونها سوى ما تجتره من علف مخزن لوقت الضرورة وهو قليل لأن ليس ثمة مرعى (البيت ٤٠)؛ أما أبوالها فآجنة الرائحة وأبعارها صغيرة جافة لأنه لا رعي لها ولا ماء، (أو يقصد أن ضروعها جافة ذابلة للسبب نفسه، حسب تفسير "مضطمرات") (البيت ٤١). ومهما يكن من

أمر، فإن ما بقي من هذه النوق على قيد الحياة كُنٌّ من الكرائم الصبورات الممتلئة بالنشاط بعد سيرها من أول الليل إلى آخره، في حين سقطت الضعاف منها (البيت ٣٩).

وفي البيت الختامي لهذا المقطع (البيت ٤٢) يجمع الشاعر بين الصورة الشعرية للرحيل وبين المعجم الشعري للتوسل والأخذ بالثأر أو الدية وبذلك يجمع بين الخيوط المعنوية الجوهرية للقصيدة. وتضغط ثلاثة عناصر أساسية لهذا المعجم في شطر واحد لتكثيف التأثير المرجو. ''حَوامِلُ حاجاتٍ، ثِقال'': وينطوي الجذر (ح–م–ل) [الذي ورد سبع مرات في القصيدة بمشتقات مختلفة] على معنى تحمل عبء أو مسئولية، وخصوصاً، في هذا السياق، تحمل عبء الأخذ بالثأر أو أخذ الدية؛ واتصالاً بتيمات الخصوبة/العقم التي تنتشر في أنحاء هذه القصيدة ثمة معنى آخر لهذا الجذر، أي الحمل الذي ينتج عنه ولادة، أو يحمل ثماراً. أما كلمة ''حاجة'' (والجمع حاجات) فتشير إلى أية حاجة، لكنها كذلك من المفردات الخاصة بالأخذ بالثأر والدية، كما أن الجذر (ث–ق–ل)، كما ذكرنا أعلاه، فينطبق على المسئوليات الجسام.[٣٩] وكما كانت قوافل الجمال المحملة بزقاق الخمر المترعة تعبر عن البر بقسم ما أو مسئولية ما والمعنى الناتج عنها من إعادة الحيوية والابتهاج (حسب جاستر)، فإن حمل مسئوليات غير منجزة أو حاجات خطيرة الأهمية غير مقضية يردد أصداء نغمة توتر في نهاية الرحيل.

يمكن، في هذه النقطة من المسار الطقوسي للقصيدة، أن نستحضر معنى آخر لانتظام جذري (ح–م–ل) و(ث–ق–ل) معاً في حزمة واحدة: حيث ''حمل من الخطايا،'' كما يرد في التعبير القرآني (٢٩: ١٢): ''ولَيَحْمِلُنَّ أثقالَهم وأثقالاً مع أثقالهم.'' وفي هذا الصدد يمكن لنا أن نفهم أن الإبل تحضر معها أمام بني أمية خطاياهم في حق بني تغلب؛ كما أن الشاعر، الأخطل يطرح بين أيديهم خطيئتهم في حق قبيلته. وهكذا فإن عبور صحراء منطوٍ على مخاطر لقافلة من الجمال الثقيلة الأحمال تعبير عن الخطر والعبء النفسي للحليفِ المظلوم الآتي لعرض مظلمته أمام مولاه الخليفة الذي خذله. وفي عبارة أخرى، فإن في طقس الخطيئة والتكفير المؤدَّى هنا، تكون الخطيئة في عنق الممدوح، المولى والخليفة، وليس في ساحة الشاعر.

قسم المديح: الأبيات ٤٣–٧٠.

٤٣. إلى خالِدٍ، حَتّى أنَخنَ بخالِدٍ فَنِعمَ الفَتى يُرْجَى، وَنِعمَ المُؤَمَّلُ

٤٤. أخالِدُ، مَأواكَم لِمَن حَلَّ واسعٌ وَكَفّاكَ غَيثٌ، لِلصَعاليكِ، مُرسَلُ
٤٥. هُوَ القائِدُ المَيمونُ، وَالمُبتَغى بِهِ ثَباتُ رَحىً، كانَت قَديماً تَزَلزَلُ
٤٦. أَبى عودُكَ، المَعجومُ، إِلّا صَلابَةً وَكَفّاكَ إِلّا نائِلاً، حينَ تُسأَلُ
٤٧. أَلا، أَيُّها الساعي لِيُدرِكَ خالِداً تَناهَ، وَأَقصِرْ بَعضَ ما أَنتَ تَفعَلُ
٤٨. فَهَل أَنتَ، إِن مَدَّ المَدى لَكَ خالِدٌ، مُوازِنُهُ، أَو حامِلٌ ما يُحَمَّلُ؟
٤٩. أَبى لَكَ أَن تَسطيعَهُ، أَو تَنالَهُ، حَديثٌ، شَآكَ القَومُ فيهِ، وَأَوَّلُ
٥٠. أُمَيَّةُ، وَالعاصي، وَإِن يَدعُ خالِدٌ يُجِبهُ هِشامٌ، لِلفَعالِ، وَنَوفَلُ
٥١. أُولَئِكَ عَينُ الماءِ فيهِم، وَعِندَهُم مِنَ الخيفَةِ، المَنجاةُ، وَالمُتَحَوَّلُ
٥٢. سَقى اللَهُ أَرضاً، خالِدٌ خَيرُ أَهلِها، بِمُستَفرِغٍ، باتَت عَزاليهِ تَسحَلُ
٥٣. إِذا طَعَنَتْ ريحُ الصَبا في فُروجِهِ تَحَلَّبَ رَيّانُ الأَسافِلِ، أَنجَلُ
٥٤. إِذا زَعزَعَتهُ الريحُ جَرَّ ذُيولَهُ كَما زَحَفَت عُوذٌ، ثِقالٌ، تُطَفِّلُ
٥٥. مُلِحٌّ، كَأَنَّ البَرقَ في حَجَراتِهِ مَصابيحُ، أَو أَقرابُ بُلقٍ، تَجَفَّلُ
٥٦. فَلَمّا اِنتَحى نَحوَ اليَمامَةِ، قاصِداً، دَعَتهُ الجَنوبُ، فَاِنثَنى يَتَخَزَّلُ
٥٧. سَقى لَعلَعاً، وَالقَرنَتَينِ، فَلَم يَكَد بِأَثقالِهِ، عَن لَعلَعٍ، يَتَحَمَّلُ
٥٨. وَغادَرَ أَكمَ الحَزنِ تَطفو، كَأَنَّها، بِما اِحتَفَلَت مِنهُ، رَواجِنُ، قُفَّلُ
٥٩. وَشَرَّقَ لِلدَّهنا، مُلِثٌّ، كَأَنَّهُ مُحَمَّلُ بَزٍّ، ذو جَلاجِلَ، مُثقَلُ
٦٠. وَبِالمَعْرَسانِيّاتِ حَلَّ، وَأَرزَمَتْ بِرَوضِ القَطا، مِنهُ، مَطافِلُ حُفَّلُ
٦١. لَقَد أَوقَعَ الجَحّافُ بِالبِشرِ وَقعَةً إِلى اللَهِ مِنها المُشتَكى، وَالمُعَوَّلُ
٦٢. فَسائِل بَني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ وَحَبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوَصَّلُ؟
٦٣. بِنَزوَةِ لِصٍّ، بَعدَ ما مَرَّ مُصعَبٌ بِأَشعَثَ، لا يُفلى، وَلا هُوَ يُغسَلُ

٦٤. أتاكَ بِهِ الجحّافُ، ثُمَّ أمَرْتَهُ   بجيرانِكُم، وَسطَ البُيوتِ تُقَتَّلُ!
٦٥. لَقَد كانَ لِلجيرانِ ما لَو دَعَوتُمُ   بِهِ عاقِلَ الأروى، أتتكُم تَنَزَّلُ
٦٦. فَإلاّ تُغَيِّرْها قُرَيشٌ بِمُلكِها   يَكُن عَن قُرَيشٍ مُستَمازٌ، وَمَزْحَلُ
٦٧. وَنَعْرُرْ أناساً عَرَّةً، يَكرَهونَها   وَنَحيا كِراماً، أو نَموتَ، فَنُقتَلُ
٦٨. وَإن تَحمِلوا عَنهُم، فَما مِن حَمالَةٍ،   وَإن ثَقُلَت، إلّا دَمُ القَومِ أثقَلُ
٦٩. وَإن تَعرِضوا فيها لَنا الحَقَّ، لا نَكُنْ   عَنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسأَلُ
٧٠. وَقَد نَنْزِلُ الثَغرَ المَخوفَ، وَيُتَّقى   بِنا البَأسُ، وَاليَومُ الأغَرُّ المُحَجَّلُ

يستكمل البيت ٤٣:

٤٣. إلى خالِدٍ، حَتّى أنَخنَ بِخالِدٍ   فَنِعمَ الفَتى يُرْجَى، وَنِعمَ المُؤَمَّلُ

الانتقال من الرحيل إلى المديح، مكرِّراً اسم ''خالد،'' الممدوح، لحظة وصول النوق وإناختها في ساحته. وهنا إلحاح متكرر آخر على المعجم الشعري للتوسل من خلال استخدام المترادفين، الفعل المبني للمجهول ''يُرْجَى'' واسم المفعول ''المُؤَمَّل.'' وبدءاً من البيت ٤٤:

٤٤. أخالِدُ، مَأواكُم لِمَن حَلَّ واسِعٌ   وَكَفّاكَ غَيثٌ، لِلصَعاليكِ، مُرسَلُ

نكون قد دلفنا إلى قسم المديح بشكل كامل، حيث يفتتح خطابه إلى الممدوح بنبرة توسلية بجعله ملاذاً للمحتاجين وسخيًّا للمعوزين. وإذا قارنَّا بين هذه الأبيات الثلاثة (٤٢–٤٤) والتي تنتقل بنا من الرحيل إلى المديح وبين البيت ٢٣:

٢٣. فَلَمّا انجلَت عَنّي صَبابَةُ عاشِقٍ   بَدا لِيَ مِن حاجاتِيَ المُتَأَمَّلُ

والذي انتقل بنا من النسيب إلى الرحيل، بل إذا قارنَّا بين هذه جميعاً بأبيات انتقال مشابهة (انظر أعلاه)، فسنبدأ نرى أن مقاطع انتقال مثل هذع تتسم بتركيز على المعجم الشعري الطقوسي وتقوم بتصوير دقيق للبنية العميقة للقصيدة.

ينقسم قسم المديح إلى ثلاثة أقسام. وكما رأينا في الفصل السابق، فإن ما يحدث في أقسام المديح في شعر الأخطل يتجاوز المعنى المجرد لمصطلح المديح. وسنرى في تطور

هذا القسم استثمار الشاعر تقاليد قصيدة المدح ونمط التوسل الكامن فيه من أجل تحدي قوة الممدوح وسلطته.

أما القسم الأول للمديح فهو يقوم بوظيفة تأكيد سلطة الأمير الأموي وشرعيته (الأبيات ٤٥–٥١):

٤٥. هُوَ القائِدُ المَيمونُ، وَالمُبتَغى بِهِ ثَباتُ رَحىً، كانَت قَديماً تَزَلزَلُ

٤٦. أَبى عودُكَ، المَعجومُ، إِلّا صَلابَةً وَكَفّاكَ إِلّا نائِلاً، حينَ تُسأَلُ

٤٧. أَلا، أَيُّها الساعي لِيُدرِكَ خالِداً تَناهَ، وَأَقصِرْ بَعضَ ما أَنتَ تَفعَلُ

٤٨. فَهَل أَنتَ، إِن مَدَّ المَدى لَكَ خالِدٌ، مُوازِنُهُ، أَو حامِلٌ ما يُحَمَّلُ؟

٤٩. أَبى لَكَ أَن تَسطيعَهُ، أَو تَنالَهُ، حَديثٌ، شَآكَ القَومُ فيهِ، وَأَوَّلُ

٥٠. أُمَيَّةُ، وَالعاصي، وَإِن يَدعُ خالِدٌ يُجِبهُ هِشامٌ، لِلفَعالِ، وَنَوفَلُ[41]

٥١. أولَئِكَ عَينُ الماءِ فيهِم، وَعِندَهُم مِنَ الخيفَةِ، المَنجاةُ، وَالمُتَحَوَّلُ

وهذا الأمير هو خالد بن عبد الله بن خالد بن أسيد بن أبي العاص بن أمية، أحد أجواد العرب في الإسلام. ويقدم الشاعر خالداً بوصفه ''رحى القوم،'' أي سيد قومه وعماد أمرهم، وقائدًا ''ميموناً،'' أي ذا يمن وبركة، لا كفاء له. ويستكمل البيتان ٥٠–٥١ هذا القسم باستدعاء أسلاف الأمير الأمويين وعشيرته،[42] لينتهي إلى مدح بني أمية جميعاً مما يعكس مرة أخرى موقف الشاعر التوسلي: ''عِندَهُم مِنَ الخيفَةِ، المَنجاةُ، وَالمُتَحَوَّلُ.''

أما القسم التالي (الأبيات ٥٢–٦٠):

٥٢. سَقى اللَهُ أَرضاً، خالِدٌ خَيرُ أَهلِها، بِمُستَفرِغٍ، باتَت عَزاليهِ تَسحَلُ

٥٣. إِذا طَعَنَتْ ريحُ الصَبا في فُروجِهِ تَحَلَّبَ رَيّانُ الأَسافِلِ، أَنجَلُ

٥٤. إِذا زَعزَعَتْهُ الريحُ جَرَّ ذُيولَهُ كَما زَحَفَت عوذٌ، ثِقالٌ، تُطَفِّلُ

٥٥. مُلِحٌّ، كَأَنَّ البَرقَ في حَجَراتِهِ مَصابيحُ، أَو أَقرابُ بُلقٍ، تَجَفَّلُ

٥٦. فَلَمّا اِنتَحى نَحوَ اليَمامَةِ، قاصِداً، دَعَتهُ الجَنوبُ، فَاِنثَنى يَتَخَزَّلُ

٥٧. سَقى لَعلَعاً، وَالقُرنتَين، فَلَم يَكَد | بأثقالِهِ، عَن لَعلَعٍ، يَتَحَمَّلُ
٥٨. وَغادَرَ أَكمَ الحَزنِ تَطفو، كَأَنَّها، | بما إحتَفَلَت مِنهُ، رَواجِنُ، قُفَّلُ
٥٩. وَشَرَّقَ لِلدَّهنا، مُلِثٌّ، كَأَنَّهُ | مُحَمَّلُ بَزٍّ، ذو جَلاجِلَ، مُثقَلُ
٦٠. وَبالمَعْرَسانِيَّات حَلَّ، وَأَرزَمَتْ | بِرَوضِ القَطا، مِنهُ، مَطافِلُ حُفَّلُ

فمصوغ ابتداءً في شكل دعاء يرد بصورة نمطية في نهاية قصيدة المدح، وفي الحقيقة، غالباً ما تختتم به القصيدة. وهنا يتخذ الدعاء شكلاً معيناً من حيث استدعاء المطر فيما يعرف بالاستسقاء، ولكن في أثناء المقطع ينتقل زمن الأفعال من الماضي (سقى، باتت، طعنت، تحلب، جرَّ، زحفت)، وهي مستخدمة على سبيل التمني من خلال جمل الشرط: ''إذا ...، '' (وهي أبيات منزوعة الزمن بصورة جوهرية)، حتى يصل إلى الفعل الماضي التام: ''فلما انتحى، دعته، فانثنى، سقى، لم يكد، وغادر، وشرَّق، حلَّ، وأرزمت، '' (الأبيات ٥٦-٦٠). إن هذا المقطع مدهش للغاية لقوته ورقته الغنائية وهو يصف مسير السحاب المطر عبر البلاد. وعلى الرغم من سحر هذا المقطع، فإنه ينطوي على تعقيد شعري بالغ. فهو مفعم بالصور الشعرية للخصوبة والوفرة، وخصوصاً فيما يتصل بحياة الحيوان. كما أن مستويات المعنى تنشأ في المقام الأول من خلال المفردات المجازية المثيرة والتشبيه. في البيت ٥٢ نرى السحاب المنطر كأنه مزايد (جمع مزادة) تصب الماء، من ''عزاليه، '' أي مصب الماء من المزادة. وفي البيت ٥٣ يوصف نزول الماء من السحاب من خلال معجم الناقة الحلوب، وقد ''تحلَّب''؛ كما يقارن مسيره البطيء في البيت ٥٤ بسير النوق ''العوذ، '' أي حديثة النتاج، وهي ترعى أولادها وتحدّب عليها. وتشق الخيل طريقها إلى الصورة في البيت ٥٥، حيث أنوار البروق تشبه بخيل ''بُلْق، '' أي في لونها سواد وبياض، ومرة أخرى في البيت ٥٨، حيث تطفو ''الأكْم، '' أي الأكمة، فوق مياه المطر المتجمعة، وكأنها ''رواجن، '' أي مجموعات من الخيل المعتنى بها وتعلف في المنازل. كما أن السحاب المترع بالماء يمطر أياماً لا يقلع يقارن بناقة محملة بثياب ومتاع (البيت ٥٩)، وهذه صورة مقصود بها استدعاء تشبيه الأعشاب والزهور الناتجة غبَّ المطر بملابس موشاة منشورة. [وهي صورة تذكر في سياق مشابه ببيت امرئ القيس: وَأَلقى بِصَحراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ/نُزولَ اليَماني ذي العِيابِ المُخَوَّلِ، انظر أدناه]. وعندما ينتهي المقطع، لا يعود تشبيهاً وإنما وصفاً: حيث صورة

قد نتوقعها في النسيب للسحب الممطرة التي ''تحل'' بأرض الجزيرة حيث النوق المطافل المتلئة الضروع ''تُرْزِم،'' أي تحنُّ وتصوِّتُ على أولادها (البيت ٦٠). هنا مرة أخرى نقابل مفردة ذات وجهين تربط بين السحب الممطرة والنوق ربطاً مجازيًّا: فـ''حُفَّل'' تعني ''مليئة الضروع'' أو ''تعطي لبناً وفيراً'' بالنسبة إلى النوق أو البقر الوحشي، أو تعني ''كثيرة المطر'' بالنسبة إلى السحاب، فقد شبه السحاب بها، على حد قول الشارح.[٤٣] تقابل هذه الصورة الختامية المعبرة عن الوفرة والخصوبة المرتبطة بالممدوح، الحرمان والجفاف والعقم في قسم الرحيل مقابلة صارخة، وخصوصاً فيما يتعلق بصورة الجنين المجهض في البيتين ٣٣-٣٤. وفوق كل شيء، فهذه الصورة أقرب إلى أن تكون أمثولة (أليجورية) لـ''مملكة مسالمة.'' وبما أن تحقيق دعاء الشاعر للممدوح (الأبيات ٥٢-٦٠) مشروط باستجابة الممدوح لطلبات الشاعر، فإن الرسالة الحقيقية هنا هي: إن دفع بنو أمية ديات قتلى بني تغلب، تزدهر الدولة الأموية، وإن رفضوا دفعها، تمزقها النزاعات.

نستطيع أن ندرك مستوى آخر في مقطع السحابة هذا هو تكرار صورة الأخذ بالثأر أو الدية التي تلعب دوراً بنيويًّا وموضوعاتيًّا في هذه القصيدة. ويمكن أن نبدأ بملاحظة التشابهات في كل من المحتوى والوضع البنيوي بين مشهد العاصفة الممطرة لدى الأخطل ولدى امرئ القيس في معلقته.[٤٤] في صورة امرئ القيس، التي تناولتها، حسب قراءتي للمعلقة وأخبار امرئ القيس بما فيها من دور مهيمن للأخذ بثأر أبيه الملك حجر. وقد أوضحت أن مشهد العاصفة الممطرة هناك بمثابة استعارة لسفك دماء الأخذ بالثأر. وإن أخذنا هذا في الحسبان، استطعنا أن نلتفت إلى الصورة الداخلية في قصيدة الأخطل، ولمعجمها الشعري. وقد سبق أن لاحظنا مرتين ظهور النوق في هذه القصيدة. الأولى، في النسيب، حيث كانت النوق محملة بالزقاق المترعة بالخمر مما سمح للشاعر، على مستوى المفهوم المجازي الداخلي، أن يشرب ويتحلل من قسمه للأخذ بالثأر (الأبيات ٨-١١)؛ والأخرى كانت النوق المهزولة والضعيفة في قسم الرحيل والتي شقت طريقها في الصحراء المقفرة حتى وصلت إلى ساحة الممدوح (الأبيات ٣١-٤٣)-حيث رأينا أكثر أقسام الرحيل الثلاثة صقلاً-وأخيراً، ثمة وصف [ثالث] للنوق في قسم المديح، حيث يستدعي حضورها بصورة ملحة من خلال المفردات، والتشبيه، والاستعارة، والتجاور مع السحب المحملة بالمطر في مشهد السحب الممطرة (وخصوصاً في الأبيات

٥٣، ٥٤، ٥٧، ٥٩، ٦٠). باختصار، فإن رسالة الشاعر هي أن ما يضمن الخصب والنماء للمملكة الأموية هو دفع ديات قتلى بني تغلب.

في هذا الصدد يمكن لنا أن نلخِّص معجم حمل الأعباء الثقيلة الذي يتكرر في المقاطع الثلاثة المتصلة بالنوق. والجذران اللغويان الرئيسان هنا هما (ح–م–ل) و(ث–ق–ل)، وهما يردان معاً أحياناً مع معجم التوسل الذي يتمحور حول مفردة حاجة/حاجات والجذر (أ–م–ل). ويوضح الجدول التالي أنماط هذا المعجم:

مشهد الناقة الأول (النسيب):

البيت ٨: ''مثقل'' بالخمر التي تروي ظمأ الشاعر

البيت ١٠: وضعوا ''أثقالها''

البيت ١٣: توضع ''وتُحْمَل''

الانتقال من النسيب إلى الرحيل:

البيت ٢٣: ''حاجاتي المتأمِّل''

مشهد الناقة الثاني (الانتقال من الرحيل إلى المديح):

البيت ٤٢: ''حوامل حاجات ثقال''

البيت ٤٣: ''يرجى'' و''المؤمِّل''

مشهد الناقة الثالث (قسم المديح)

البيت ٥٤: مثل ناقة حديثة الأولاد ''ثِقال''

البيت ٥٧: ينوء ''بأثقاله'' و''يتحمل''

البيت ٥٩: مثل ناقة/جمل ''محمِّل'' ثياب ومتاع.

تقف أقسام الناقة الثلاثة معالم للتشكل الطقوسي والبنيوي للقصيدة، على منوال نمط فن جنب لطقس العبور: الانفصال، والهامشية، والتجمع، أي من حالة الشبع التام أو الامتلاء الماضي وما يتلوه من خسارة (النسيب)، إلى الحالة الهامشية من العوز وعدم تحقق الرغبات (الرحيل)، إلى الحالة النهائية التي تتميز بتحقيق جديد للرغبات (المديح). إن ما يبرز في النهاية هو نسيج معقد من الصور الشعرية للخصوبة مستخلص من شبكة علاقات دلالية ومجازية. وليس من السهل نقض الخيوط كي نفهم إنجاز الأخطل هذا الإنجاز. لكننا نستطيع أن نبدأ بالناقة، الحلوب، المطفل، الحمول، وهي تقف هنا أساساً مجازيًّا (معادلاً موضوعيًّا) للتعبير عن الوفرة، المرور الصعب، تحمل الأثقال–حرفيًّا ومجازيًّا–والخصوبة. إن المدى الدلالي لمفردات الجذر المفتاح من قبيل

'ح-م-ل' (ومنه ناقة 'حمول' أي تحمل الأثقال) يسهم في تعددية المعاني المجازية. ففي معنى ''حَمْل'' و''حَمَل،'' لدينا نوق النسيب (البيتان ٨-٩) محملة بخمر رمزاً إلى الوفاء بالقسم على الأخذ بالثأر. كذلك فإن معنى ''حامل'' يُعَدُّ من بين الأضداد المجازية لمقاطع الناقة هذه، كما تتصل بإجهاض الناقة في البيتين ٣٣-٣٤ من الرحيل والنوق الحديثات الولادة في البيت ٦٠ من المديح.[٥] إن ثقل الدية ''الحمَالة'' من ثم هو الحاجة الوجيهة (الثقيلة) التي تحملها النوق في قسم الرحيل. وتوصف السحب الممطرة، في التقليد العربي، أيضاً، بأنها ''حاملات،'' بمعنى أنها ''محملة'' أو ''حامل'' بالمطر. (**لسان العرب**، ح-م-ل: الحَمَل: السحاب الكثير الماء). و يستثمر الأخطل كل هذا لخلق طبقات من المعاني المجازية (١) السحب الحاملة والهاطلة للمطر؛ (٢) نوق ''حَمُوْلَة'' تحمل وتضع أثقالاً من الثياب والمتاع (الحُمُوْلُ: الإبلُ بأثْقالِها)؛ (٣) نوق تحمل وتلد أطفالاً وتنتج حليباً؛ (٤) إبل تحمل ثقلاً مجازيًّا من المسئولية من أجل دفع الدية؛ وكذلك في القسم الأخير من القصيدة كما سنرى أدناه (البيت ٦٨)، الخليفة عبد الملك يدفع، افتراضاً ''الحَمَالة''، أي الدية عن قتلى بني تغلب في مقتلة يوم البشر.

هنا نستطيع أن نستدعي بالمثل ''النمط الموسمي'' للتفريغ والملء عند جاستر، وهو خاص بنهاية مهلة قديمة للحياة، وبعد فترة من عدم اليقين، يتم الاتفاق على عقد جديد لحياة جديدة، وذلك سيساعدنا على تفسير الحركة البنيوية الشعرية من الوفرة المفتقدة إلى الصحراء المقفرة إلى المطر الوافر المولد للحياة. وإذن فالغنائية الساحرة لمقطع المطر على المراعي حيث النوق حديثات النتاج تحدب على أطفالها وتناغيها لها دور أكثر خفاءً في الدورات الرمزية للأخذ بالثأر ودفع الدية. أخيراً، ينبغي ألا ننسى الدور الكهنوتي الجوهري للشاعر وهو يعلن دعاءه. ذلك أن الدعاء لا ينفصل عن ''القوة المتناقضة'' للمتوسل، والدعاء شكل بارز في اللغة الأدائية التي هي، في تقليد القصيدة، من حق الشاعر. وعلاوة على هذا، فإن القدرة على التفوه بالدعاء تعني القدرة على إطلاق اللعنات (انظر الفصل ٦). لهذا نستطيع أن نتقصى في الانتقال من تحقير المتوسل ذاته ومدح قوة الممدوح وسلطته في الأبيات ٤٣-٥١ إلى الدعاء في الأبيات ٥٢-٦٠ تغيُّراً في توازن القوى بين الشاعر والممدوح. هذه فقط هي البداية.

حتى مع هذا الوعي، يصدمنا التغير المفاجئ من الغنائية الرقيقة التي يختتم بها مقطع العاصفة الممطرة إلى الخطاب السياسي الفظ للقسم الختامي للقصيدة (الأبيات ٦١-٧٠):

٦١. لَقَد أَوقَعَ الجَحّافُ بالبشرِ وَقعَةً إلى اللهِ مِنها المُشتَكى، وَالمُعَوَّلُ

٦٢. فَسائِل بَني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ وَحَبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوَصَّلُ؟

٦٣. بِنَزوَةِ لِصٍّ، بَعدَ ما مَرَّ مُصعَبٌ بِأَشعَثَ، لا يُفلى، وَلا هُوَ يُغسَلُ

٦٤. أَتاكَ بِهِ الجَحّافُ، ثُمَّ أَمَرتَهُ بِجيرانِكُم، وَسطَ البُيوتِ تُقَتِّلُ!

٦٥. لَقَد كانَ لِلجيرانِ ما لَو دَعَوتُمُ بِهِ عاقِلَ الأَروى، أَتَتكُم تَنَزَّلُ

٦٦. فَإِلّا تُغَيِّرْها قُرَيشٌ بِمُلكِها يَكُن عَن قُرَيشٍ مُستَمازٌ، وَمَزحَلُ

٦٧. وَنَعْرُرْ أُناساً عَرَّةً، يَكرَهونَها وَنَحيا كِراماً، أَو نَموتَ، فَنُقتَلُ

٦٨. وَإِن تَحمِلوا عَنهُم، فَما مِن حَمالَةٍ، وَإِن ثَقُلَت، إِلّا دَمُ القَومِ أَثقَلُ

٦٩. وَإِن تَعرِضوا فيها لَنا الحَقَّ، لا نَكُنْ عَنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسأَلُ

٧٠. وَقَد نَنزِلُ الثَغرَ المَخوفَ، وَيُتَّقى بِنا البَأسُ، وَاليَومُ الأَغَرُّ المُحَجَّلُ

كما لا بد أنه قد صدم الممدوح عندما أنشد الأخطل القصيدة بين يديه. إن هذا التغير في النغمة ليس مجرد تغير من الغنائي إلى التحريضي، لكنه تغير من الدعاء إلى التهديد. وإذا كان منح البركة مقصوداً به تأكيد استعادة الأمويين مملكتهم وإعادة ترسيخ العلاقات بين بني تغلب وبني مروان والتي سوف تحدث عندما يقوم الأمويون بدفع ديات قتلى بني تغلب يوم البشر، فإن القسم التالي من القصيدة يطلق التهديد بانهيار الدولة ونشوب العداءات إنْ قطعَ بنو أمية حبلَ الولاء من خلال إنكار واجب دفع الدية أو رفضوه.

يفتتح المقطع بنغمة خطابية، كما لو كان الشاعر يردُّ على الهجوم الوحشي للجحّاف على قومه بإهانة بني مروان أو تهديدهم (البيت ٦١):

٦١. لَقَد أَوقَعَ الجَحّافُ بالبشرِ وَقعَةً إلى اللهِ مِنها المُشتَكى، وَالمُعَوَّلُ

وتأتي الأبيات ٦٢–٦٤:

٦٢. فَسائِل بَني مَروانَ: ما بالُ ذِمَّةٍ وَحَبلٍ، ضَعيفٍ، لا يَزالُ يُوَصَّلُ؟

٦٣. بِنَزوَةِ لِصٍّ، بَعدَ ما مَرَّ مُصعَبٌ بِأَشعَثَ، لا يُفلى، وَلا هُوَ يُغسَلُ

٦٤. أتاكَ بهِ الجَحّافُ، ثُمَّ أمَرْتَهُ بجيرانِكُم، وَسطَ البُيوتِ تُقَتَّلُ!

في صيغة استفهام بلاغي؛ وتبدو تفاصيل مفردات هذا الاستفهام غير واضحة، لكن يمكننا طبقاً للشراح-الذين لا يعدمون بعض الاختلاف في بعض هذه التفاصيل- أن نحاول تلخيص ما قالوه حول هذه الأبيات حتى نقبض على لُبِّ المشكلة فيها: فلنسألْ بني أمية لماذا لا يقتلون الجحّاف لقتله بني تغلب، وهؤلاء حلفاء لهم. فبعد مقتل مصعب، واجتماع الناس على عبد الملك، وانقضاء الفتنة، قتل مصعب بن الزبير النابي بن زياد بن ظبيان، فجاء عبيد الله، أخو النابي، إلى مصعب ليأخذ بثأر أخيه منه وهو مثخن بجراحه فاحتزَّ رأسه، وأتى به عبد الملك. والأخطل بذلك يَمُنُّ على عبد الملك فيقول: أأتاكَ به الجحّاف؟ وهو الذي كان لا يزال يقاتل في صَفِّ مصعب. لقد قفز الجحّاف إلى صَفِّ عبد الملك بوثبة لص وانتهازه.[٤٦]

إن ما يصفه الشاعر، هنا من خلال صيغة الاستفهام بدلاً من، على الأقل نحويًّا، الاتهام المباشر، هو على وجه التحديد خيانة بني مروان لحقِّ الحلفاء والموالين- بني تغلب-الذين تسبَّبوا في انتصار بني مروان على ابن الزبير. ومن ثم فإن الاستفهام البلاغي أبلغ تعبيراً عن شعور بني تغلب بالإهانة والظلم من قبل بني مروان من أي جملة خبرية. ويصنِّف هذا المقطع الشعري تحت مصطلح ''العتاب،'' لكن هذا المصطلح لا يكاد يفي برصد المسار البلاغي المعقد للقصيدة.[٤٧] فثمة متوالية ملموسة متصاعدة وتوتر عبر انتقال الشاعر من التوسل المحقَّر لذاته إلى الدعاء الكهنوتي إلى الاتهام الناقم إلى التحدي غير المباشر للسلطة المروانية. وبقدر ما تتصاعد قوة الشاعر وسلطته تصلباً وعناداً خلال قسم المديح في القصيدة، تتضاءل قوة الخليفة وسلطته. وفي البيت ٦٥ يصف الأخطل ثقة بني تغلب المطلقة في ذمة بني أمية بأنهم لو دعوا الوعول المعتصمة بالجبال العالية لأتتهم مطمئنة إليهم.

لعل البيتين ٦٦ و٦٧:

٦٦. فَإلّا تُغَيِّرْها قُرَيشٌ بمُلكِها يَكُن عَن قُرَيشٍ مُستَمازٌ، وَمَزْحَلُ

٦٧. وَنَعْرُرْ أناساً عَرَّةً، يَكرَهونَها وَنَحيا كِراماً، أو نَموتَ، فَنُقتَلُ

وهما أكثر أبيات القصيدة جرأةً حيث يطلق فيهما الشاعر تهديده،أو إنذاره. كذلك فإن الخبر الذي اقبسناه في بداية هذا الفصل، والذي ينقل لنا إنشاد الأخطل الأبيات ٦١، ٦٢، و٦٦ بين يدي الخليفة عبد الملك نفسه، يكشف جرأة الشاعر في عرض مطالبه.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن نقرأ في الخبر أحد عناصر شعرية التوسل التي رأيناها في قصيدتي كل من النابغة (الفصل ١) وكعب (الفصل ٢)، بمعنى أن الشاعر المتوسل يخاطر بحياته بمجرد مثوله أمام الممدوح. ومع ذلك، فإن نرتكز على الدليل الداخلي في النص الشعري، ونلاحظ الطريقة غير المباشرة من خلال الشطر الثاني من البيت ٦٦ ''يَكُن عَن قُرَيش مُستَمازٌ، وَمَزْحَلُ،'' وتوجيه القصيدة إلى خالد بن أسيد، والتي يفترض أن الأخطل أنشدها بين يديه بوصفه وسيطاً بين بني تغلب والخليفة عبد الملك- وجدنا أن النبرة الجريئة قد خامرها بعض التلطيف. ومهما يكن الأمر، فإننا عندما نصل إلى البيت ٦٤ نرى تأثير الخطاب غير المباشر، ''فَسائِل بَني مَروانَ، ...'' قد تلاشى، بحيث يبدو الشاعر مخاطباً الخليفة ومتحديًا إياه بشكل مباشر، وهو تأثير يكثفه الشاعر من خلال استخدام ضمير المفرد المخاطب بدلاً من ضمير الجمع المخاطب، ''أَتاكَ بِهِ الجَحّافُ، ثُمَّ أَمَرْتَهُ ...'' أما البيت ٦٧ فتهديد مباشر بالحرب: ستنشب عداوات إن لم يستجب بنو مروان لمطالب الشاعر؛ وسيوقع بنو تغلب ببني أمية وقعة منكرة، حتى يمكن لهم أن يعيشوا مرفوعي الرؤوس، بدلاً من العيش في الذل والإهانة، فهم يفضلون الموت مقاتلين في هذه الوقعة الكريهة إلى نفوسهم. وحقيقة أن إعلان الحرب هذا هو نحويًا جواب للشرط في البيت قبله لا يخفف من مضمونه كثيراً. ولعل قانون الضيافة الذي استدعته القصيدة في قسم التوسل هو، في الحقيقة، الذي حال دون أن يقتل الشاعر في التوّ. ولا يزال للتأثير البلاغي دور في تصعيد التوتر إلى درجة أعلى.

في هذه اللحظة على وجه التحديد من الصعود الدراميّ يقوم الأخطل بنزع فتيل الموقف من خلال عرض بدائله (٦٨-٦٩):

٦٨. وَإِن تَحمِلوا عَنهُم، فَما مِن حَمالَةٍ،   وَإِن ثَقُلَت، إِلّا دَمُ القَومِ أَثقَلُ

٦٩. وَإِن تَعرِضوا فيها لَنا الحَقَّ، لا نَكُنْ   عَنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسأَلُ

بما يعني أن يقوم بنو مروان بدفع ديات قتلى بني تغلب، وسيقبل هؤلاء بكياسة هذا الحل، وإن كان لا يعوضهم عن قيمة القتلى الذين سفكت دماؤهم يوم البشر. ولعل هذين البيتين يستحقان نظرة فاحصة من جهة المعجم الشعري فيهما. ذلك أن البيت ٦٨ مدهش على نحو خاص لما فيه من إلحاح متكرر على هذين الجذرين اللغويين، ''ح-م-ل'' و''ث-ق-ل''، وقد تقصّيناهما عبر الأقسام الثلاثة للناقة في القصيدة. واقترحنا في التحليل الذي قدمناه عن التكرارات المختلفة لهذين الجذرين أنهما مرتبطان بمفهوم

الأخذ بالثأر والدية، اللذين يتمُّ التعبير عنهما تقليديًّا من خلال معنى تحمُّل عبءٍ ثقيل. وهكذا يبدو البيت ٦٨ وقد تجمَّعت فيه نبرةٌ واضحة لتقرير كلِّ ما اقترحه الشاعر قبلُ برهافة وبشكل مجازي:

وَإن تَحملوا عَنهُم، فَما مِن حَمالَةٍ، وَإن ثَقُلَت، إلّا دَمُ القَومِ أَثقَلُ

إن أثر هذا هو وضع كل ثقل الأقسام السابقة في كفة هذا البيت الذي يمثل ذروة القصيدة. أما البيت التالي، ٦٩، فيحل التوتر. لقد نحّى الشاعر جانباً التهديدات والاتهامات والتحديات والمطالب فيما يعلن في نبرة، إن لم تكن نبرة استرضاء تام، فمقصود منها تهدئة الموقف في الوقت الذي تجبر الأمويين على الاستجابة لمطالبه. كذلك يعبِّر عن معنى الحل الحتمي والذي لا مهرب منه من خلال التكرار الثلاثي لكلمة ''الحق'' التي تتضمن معاني: ''نقيض الباطل'' و''الصدق'' و''الواجب'' (لسان العرب ح-ق-ق). وبالتعبير عن زعم بني تغلب من خلال هذه المعاني الثلاثة أن قضيتهم حقيقية ودعواهم صادقة وحقهم واجب، كان الأخطل قد أنجز عملاً بلاغيًّا فذًّا حيث لا يستطيع المروانيون أن ينكروا عليهم مطالبهم دون أن ينكروا ''الحق'' و''الصدق'' و''الواجب'' العادل:

وَإن تَعرِضوا فيها لَنا الحَقَّ، لا نَكُنْ عَنِ الحَقِّ عُمياناً، بَلِ الحَقَّ نَسأَلُ

وفي عبارة أخرى، فإن إنكار عبد الملك ادعاء الأخطل عليه سوف يسلبُ الخلافةَ كلَّ سلطته الأخلاقية.

يختم الأخطل قصيدته، فيما يشبه إعلان انتصار، ببيت يفخر فيه ببسالة بني تغلب:

٧٠. وَقَد نَنزِلُ الثَغرَ المَخوفَ، وَيُتَّقَى بِنا البَأسُ، وَاليَومُ الأَغَرُّ المُحَجَّلُ

ونلاحظ التعبير عن شهرة بني تغلب في أيام معاركهم من خلال صفة ''الأَغَرُّ المُحَجَّلُ،'' أي ''المشهور'' وهي عبارة مجازية في المعجم العربي. فما يحققه بنو تغلب في معاركهم يصنع ''يوماً'' مشهوراً لهم مثله مثل الفرس ''الأغر'' أي الذي في جبهته بياض، و''المحجّل'' أي في ساقيه بياض كذلك. ومن الممكن أن نرى في هذا البيت فخراً، أو شماتة، أو تهديداً-إذ كلها قراءات واردة للبيت. على أية حال، فالواضح أن الشاعر أصبحت له اليد العليا. ذلك أنه بعد أن بدأ من موقع المتوسل متواضعاً أمام قوة

الممدوح خالد بن أسيد وسلطته امتداداً إلى الخليفة وأسرته من بني أمية، انتهى إلى تأكيد السلطة الأخلاقية والقوة العسكرية لقومه بني تغلب.

ختام: الشكل والوظيفة؛ أو الاحتفال مقابل التوسل

إن أعدنا النظر الآن في قصيدَتَيْ الأخطل، ''خفَّ القطين'' (الفصل ٣) و''عفا واسطٌ'' اتضح لنا أنهما يمثلان الشكلين البنيويين السائدين للقصيدة، الشكل الثنائي (نسيب–مديح) والشكل الثلاثي (نسيب–رحيل–مديح)، على التوالي. وإن كانت العينة الإحصائية الممتدة والتحليل البنيوي للقصائد مما يعد ضروريًّا للخروج باستنتاج حاسم حول هذين الشكلين تتجاوز أغراض الدراسة الراهنة؛ إلا أنني أودُّ، مع ذلك، أن أقترح أن الفرق بين هاتين القصيدتين يمكن أن يزوِّدنا بنموذج يصلح أساساً لاستكشاف أبعد حول الصيغة البنيوية لقصائد أخرى. وهكذا، نرى أن البنية الثنائية موظفة من قبل الشاعر وهو يحتفل بنصر الممدوح (الحاكم). إن الأقسام البنيوية، التي تشبه كثيراً بنية التفريغ والملء لدى جاستر، تقيم جدلاً بين الدولة الفاشلة والدولة المنتصرة، بين الانهيار والاستعادة. وليس ثمة تغير في الولاء أو تغير في المكانة من ناحية الشاعر تجاه الممدوح؛ وإنما ثمة تغير في الموقف من الهزيمة إلى النصر من ناحية الدولة التي ينتمي إليها والتي يقوم ممدوحه حاكماً عليها.[٤٨]

أما البنية الثلاثية الأقسام فهي مناسبة على نحو خاص، مثلها مثل طقس العبور المكوَّن من ثلاثة أجزاء (الانفصال–الهامشية–التجمُّع)، للتعبير عن تغير في مكانة الشاعر تجاه الممدوح. ومن ثم فإن هذه البنية تعدُّ أكثر الأشكال الشعرية مناسبةً للتعبير عن تغير في الولاء، كما نجد عندما يأتي الشاعر إلى بلاط الممدوح للمرة الأولى، أو للتعبير عن إعادة قدوم الشاعر إلى بلاط الممدوح وقد أبعده عنه من قبلُ. في هذه الحالات، فإن موقفَ الشاعر موقفُ المتوسل، أكثر منه موقفَ المحتفل. ومع ذلك، ينبغي أن نعترف أنه على الرغم من أن هذا الفرق بين البنيتين يمكن أن يبرهن على وجود مقياس تقريبي مفيد في تقييم نغمة قصيدة ما، فإن دَوْرَي الشاعر متوسِّلاً ومحتفلاً معرضَيْن، نظراً للحساسيات والتعقيدات المصاحبة لسياسة البلاط، للتحوُّل والتداخل. ومن منظور تاريخي، فإن

الشكل الثنائي البنية يوشك، ونحن ننتقل من الحقبة الأموية (٤١-١٣٢/٦٦١-٧٥٠) إلى الحقبة العباسية (١٣٢-٦٥٦/٧٥٠-١٢٥٨)، أن يسود، على الأقل إحصائيًّا، وحتى كي يفسح مجالاً، في بعض المرات، لشكل من أشكال القصيدة يهيمن عليه المديح حيث البناء الشعري الكامل يصنف ضمن إطار قسم المديح.

وفيما نتقدّم في الفصول التالية إلى الحقبة العباسية، حيث انتزع فرع آخر سليلٌ لقريش، بنو هاشم، الخلافةَ من الأمويين وأقاموا عاصمتهم في بغداد، سنشهد كيف يتعامل الشعراء مع الإمكانات البنيوية للقصيدة للتعبير عن مواقف سياسية متنوعة.

* ٤. التوسل والتفاوض

عرضت أجزاء من هذا الفصل في صور سابقة (بالعربية) على سيمنار الدراسات العليا، قسم الأدب العربي، الجامعة الأردنية، مايو ١٩٩٧؛ ومؤتمر النقد الأدبي الدولي الأول: النقد الأدبي في منعطف القرن، القاهرة، مصر، أكتوبر ١٩٩٧؛ و(بالإنجليزية) على المؤتمر التذكاري الأول للشاعر الأوكراني أهتانهيل كريمسكي، كييف وزفني-هورودكا، أوكرانيا، مايو ١٩٩٧؛ رابطة دراسات الشرق الأوسط، سان فرانسسكو، نوفمبر ١٩٩٧. وظهرت أجزاء منه في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح ومراسم الابتهال: فاعلية النص الأدبي عبر التاريخ،'' في عز الدين إسماعيل، محرر. النقد الأدبي في منعطف القرن ٣: مداخل لتحليل النص الأدبي، إلخ./النقد الأدبي في منعطف القرن، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (القاهرة-أكتوبر ١٩٩٧)، ٣مج، ٣: ١٧٥-١٩٦.

[١] خالد بن عبد الله [بن خالد] بن أسيد بن أبي العيص بن أمية، كان أحد أجواد العرب في الإسلام، وكان جواد أهل الشام. انظر قباوة، شعر الأخطل (ط٤)، ص١٩.

[٢] المصدران الأساسيان المعنيان بهذه المسألة هما كتاب الأغاني للإصبهاني (انظر أدناه) وأنساب الأشراف للبلاذري، ٥: ٣١٣-٣٣١. وانظر معلومات إضافية في ''مسح للمصادر'' في ديكسون، الخلافة الأموية، ص١-١٣. وعن الأخذ بالثأر والدية في الشعر والتراث الجاهلي، انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٤٤-٨٣ والفهرس المفصل.

[٣] انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٢٠٢٦-٢٠٦٦؛ وقائمة أبي عبيدة في ٨: ٣٠٣٨.

[٤] انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٤-٤٣٧٤.

[٥] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، الفصل ٦: ''الذاكرة متوهجة: مهلهل بن ربيعة وحرب البسوس،'' ص٢٠٦-٢٣٨.

[٦] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٦.

[٧] شن حميد بن بحدل غارات دموية على القبيلتين القيسيتين بني سليم وبني عامر، وهي إحدى فصول الحروب القبلية (أيام العرب) بين قيس وكلب (اليمن). انظر ديكسون، الخلافة الأموية، ص٩٥.

[٨] لاحظ في البيتين ٢ و٣ اللعب بالأسماء: فالجحاف يوحي بـ''سيلٌ جُحافٌ بالضم، إذا جرفَ كلَّ شيْءٍ وذهبَ به،'' (البيت ٢)، والحباب (زبد البحر) (البيت ٣) يوحي بذبح عمير بن الحباب. وفي عبارة أخرى، إذا هاجمناكم، فستموتون مثلما مات عمير بن الحباب.

٩ الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٦-٤٣٦٩.

[١٠] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٩-٤٣٧٠.

[١١] الإصبهاني، كتاب الأغاني، ١٢: ٤٣٦٩-٤٣٧٠. وانظر كذلك أنساب الأشراف للبلاذري، ٥: ٣٢٨-٣٣١. وانظر ديكسون، الخلافة الأموية، ص١٠٠-١٠٤، حيث يقدم سرداً جامعاً لهذه الأحداث مستخلصاً من عدة مصادر.

[١٢] انظر س. ستيتكيفيتش، ''الشعر الجاهلي وشعرية الافتداء،'' ص٧، ١٧.

[١٣] كروتي، شعرية التوسل، ص١٩.

[١٤] كروتي، شعرية التوسل، الفصل ٨، ''التوسل والسرد،'' ص١٦٠-١٨٠.

[15] فيكتور ترنر، العملية الطقوسية: البنية والبنية المضادة،

Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977), p. 95.

انظر الفصل ٦ من العمل الراهن. ولمناقشة أبعد عن القصيدة الثلاثية من منظور طقس العبور عند فن جنب، انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، الفصل ١، ص٣-٥٤ ومواضع متفرقة؛ كذلك، ي. ستيتكيفيتش، صبا نجد، ص٠٤-٤٣.

[16] كروتي، شعرية التوسل، ص١٨. عن رقص السلطة معبّراً عنه من خلال الوضع الجسدي، انظر كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، الفصل ٣، ''التمرينات الجسدية،'' ص٧٢-١٠٤.

[17] ليال، المفضليات، ١: ٧٧٩-٧٨٦، القصيدة ١١٩، الأبيات ٢١-٢٢. وانظر ترجمة بالإنجليزية ومناقشة للقصيدة في س. ستيتكيفيتش، ''الشعر الجاهلي وشعرية الافتداء،'' ص٢-٢٠.

[18] جودهيل، صوت الشاعر، ص٧٣؛ والفصل ١ من الكتاب الراهن.

[19] كروتي، شعرية التوسل، ص١٢٩؛ والفصل ١.

[20] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٣٣-٤٢، وعن قسم الفخر من معلقة لبيد؛ انظر رومية، قصيدة المدح، ص١٦٢-١٦٣، عن القوة والكرم.

[21] ماوس، الهدية، ص١.

[22] ماوس، الهدية، ص٧ من المقدمة.

[23] انظر الطبعات المأخوذة عن رواية السكري، قباوة، شعر الأخطل، ص١٣-٣٤. وصالحاني، شعر الأخطل، ص١-١١.

[24] اعتمدت رواية السكري ورجعت إلى تعليقات قباوة، شعر الأخطل، ص١٣-٣٤ (وفيه خبر يوم البشر مأخوذ من مصادر كلاسيكية، ص٣٥-٣٨). وقد رجعنا كذلك إلى ما ورد في تحقيق الحاوي من رواية وتعليقات: شرح ديوان الأخطل، ص٢٥٩-٢٧٣؛ صالحاني، شعر الأخطل، صي١-١١؛ وصالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص٤٨-٦٣. وتعرض الروايات بعض الاختلافات في النص، فيما تشمل النقائض بعض الاختلاف في ترتيب الأبيات.

[25] يعد صالحاني، شعر الأخطل، في شرحه وتعليقاته أكثر المحققين إحاطة بتحديد أسماء الأعلام، على الرغم من أن كثيراً من هذه الأسماء غير محددة تماماً ومستخلصة من هذه القصيدة أو غيرها (غالباً ما يرجع إلى معجم البلدان لياقوت). وقد توقفت فحسب عند تلك الأسماء التي تحتاج إلى توضيح معناها وعند تلك التي لم يشر إليها في مناقشة القصيدة. واسط قرية على نهر الخابور (أحد روافد نهر الفرات) بالقرب من قرقيساء، ومن ثم جزء من أراضي قبيلة تغلب في الجزيرة. رضوى اسم امرأة (صالحاني، شعر الأخطل، ص٢).

[26] ابن خلاس وعزهل ابنا عم من تغلب. صالحاني، شعر الأخطل، ص٢. وهنا يفترض أنهما يشيران إلى العشيرتين الراحلتين قبل قبيلة النساء الظاعنات اللائي يذكرهن.

[27] لا يرد هذا البيت في رواية السكري. انظر قباوة، شعر الأخطل، ص١٩، وهامش ٣٢ أدناه.

[28] ثمة خلاف حول الاسمين الأخيرين، هشام ونوفل؛ انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٢٨، الشرح والتعليقات. ومن ناحية أخرى فإن أمية (بن عبد الشمس) هو الاسم القديم الذي اتخذته الأسرة الأموية والعاصي أحد أبنائه؛ خالد بن أسيد، مع ذلك، هو سليل مباشر لأبي العيص بن أمية. انظر روتر، الأمويون، جداول الأنساب بعد صفة ٢٥١.

[29] صالحاني، شعر الأخطل، ص٢.

[30] انظر عز الدين، ''لا عزاء للقلب،'' ص١٦٥-١٧٩؛ وعز الدين، شعرية الحرب، مواضع متفرقة.

[31] في هذا السياق، انظر صياغة سلز ومناقشته للحركة من الذكر إلى الصحو في النسيب، وذلك في ''أقنعة الغول،'' ص١٣٤ ومواضع متفرقة؛ وهو لا يتعامل هنا، مع ذلك، سوى مع معنى واحد للكلمة.

[32] هذا على نحو ما يتضح، على سبيل المثال، في الأخبار الواردة في قباوة، شعر الأخطل، ص١٣؛ والإصبهاني، كتاب الأغاني، ٨: ٣٠٣٩. انظر كذلك رومية، قصيدة المدح، ص٣٦٩. وعن شعرية الخمر ورمزيتها في الشعر العربي والقرآن، انظر سوزان ستيتكيفيتش، ''الثمل والخلود: الخمر والصور المرتبطة بها في جنة المعري،'' في ج. و. رايت، الابن، وايفريت ك. روسن، محرران، الهومرية في الأدب العربي الكلاسيكي،

Suzanne Stetkevych, "Intoxication and Immortality: Wine and Associated Images in al-Ma'arrī's Garden," in J. W. Wright, Jr., and Everett K. Rowoson, eds., *Homoeroticism in Classical Arabic Literature* (New York: Columbia University Press, 1997), pp. 210-232,

حيث ترجمة ومناقشة لبعض الاقتباسات من أوصاف الأعشى للخمر في رسالة الغفران للمعري (ت ٤٤٩/١٠٥٨). ويقتبس المعري كذلك إثني عشر بيتاً من القصيدة الراهنة للأخطل (الأبيات ١٠–٢٠ مع بعض الاختلاف في ترتيب الأبيات، بالإضافة إلى البيت غير المرقم الموضوع هنا بين البيتين ١٦ و١٧). انظر أبو العلاء المعري، رسالة الغفران (ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح)، تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص٣٤٥–٣٤٦.

[33] انظر فن خيلدر، ما وراء البيت الشعري، ص٨٧ والفهرس.

[34] التبريزي، شرح ديوان أشعار الحماسة، ٢: ١٦٣؛ انظر كذلك س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٦٠؛ وعن طقوس الأخذ بالثأر وشعريته، انظر نفسه، الفصل ٢، ''أكل الميت/الأكل الميت: الأخذ بالثأر بوصفه تضحية،'' ص٥٥–٨٣. وحالة أخرى محتفى بها هي حالة امرئ القيس، الذي، كما يقال إنه، عندما سمع بمقتل أبيه، شرب سبع أيام. ''فلما صحا آلى ألا يأكل لحماً، ولا يشرب خمراً، ولا يدهن بدهن، ولا يصيب امرأة، ولا يغسل رأسه من جنابة، حتى يدرك بثأره.'' انظر الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٩: ٣٢٠٧–٣٢٠٨؛ وس. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٤٥.

[35] انظر صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص٤٩؛ وقباوة، شعر الأخطل، ص١٦، هامش١.

[36] انظر هامش٣٢ أعلاه.

[37] انظر س. ستيتكيفيتش، ''الثمل والخلود،'' في مواضع متفرقة.

[38] انظر رومية، قصيدة المدح، ص٣٩٨، ٤١١. ويصف جزء من هذا القسم من القصيدة (الأبيات ٣٣–٣٤) ناقة مفردة، لكن الجزء الأساسي يقوم على وصف نوق بصيغة الجمع؛ ونظراً إلى الغموض في استخدام الضمير الغائب المؤنث المفرد لكل من المفرد والجمع في بعض الأحيان، فإن العدد في بعض الأبيات غير واضح وضوحاً كليًّا.

[39] نقابل الفكرة نفسها بافتراض حمل ثقيل في الالتزام بالأخذ بالثأر في قصيدة الرثاء المعروفة لتأبط شرًّا. والمعجم الشعري فيها يختلف، لكنه يشمل مترادفات للعبارات المستخدمة هنا؛ انظر البيت ٢، وفيه وصف لتحمل الشاعر عبء الأخذ بثأر عمه:

خَلَّفَ العِبءَ عَلَيَّ وَوَلَّى ثُرُدُّها   أنا بالعِبءِ لَهُ مُستَقِلٌّ نُسَّلُ

انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٥٨، ٦١؛ وانظر التبريزي، شرح ديوان أشعار الحماسة، ٢: ١٦٠–١٦٤.

[40] في بعض الروايات ''مخلد'' بدلاً من ''خالد'' وهما من الجذر والمعنى نفسه. انظر صالحاني، شعر الأخطل، ص٨.

[41] انظر قباوة، شعر الأخطل، ص١٣؛ روتر، الأمويون، جدول الأنساب ٤، بعد صفحة ٢٥١.

[42] انظر هامش٢٨ أعلاه.

[43] انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٣١.

[44] نلاحظ هنا أن مشهد العاصفة المطرة لدى امرئ القيس والأخطل يتشابهان كذلك في ورودهما في القسم الختامي للقصيدة. انظر [ابن] الأنباري، شرح القصائد السبع، ص٩٩-١٢٢؛ الأبيات ٧١-٨٢. وانظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٥٦-٢٥٧، ٢٧٨-٢٨٣، حيث ترجمة إنجليزية ومناقشة لقصيدة امرئ القيس. ويمكن كذلك مقارنة هذا المشهد بمشاهد العاصفة المطرة في قسم النسيب من قصائد أخرى للأخطل. انظر رومية، قصيدة المدح، ص٣٣٣-٣٣٤.

[45] أدين لكلاريسا بورت باقتراحها حول أهمية الجانب الخاص بفكرة الحمل الأنثوي لدى الناقة في هذه الأبيات.

[46] انظر قباوة، شعر الأخطل، ص٣٢-٣٣؛ صالحاني، شعر الأخطل، ص١٠-١١؛ صالحاني، نقائض جرير والأخطل، ص٦٢-٦٣.

[47] كان ابن رشيق على وعي بأن مفهوم ''العتاب'' ينسحب على مداخل نفسية وأخلاقية ذات أبعاد مختلفة على نحو ما ذكر في ''باب العتاب،'' قال: ''العتاب وإن كان حياة المودة، وشاهد الوفاء فإنه باب من أبواب الخديعة، يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كل داعية الألفة، وقيد الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه، وثقل صاحبه. وللعتاب طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة؛ فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المن والإجحاف، مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف.'' انظر ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ٢مج، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢)، ٢: ١٦٠-١٦٧.

[48] تتفق هذه الملاحظة واستنتاج عز الدين أن قصيدة الحرب عادة ما تكون ثنائية، تتكون من النسيب والفخر-والأخير هو موضع قسم المديح المتصل بالقصائد المناقشة هنا-مع حذف قسم الرحيل. انظر عز الدين، ''لا عزاء للقلب،'' في مواضع متفرقة، وعز الدين، شعرية الحرب، ص٥٣-٩٠.

السلطة السياسية والسيطرة الذكورية
أبو العتاهية، أبو تمام وشعرية السلطة*

الأسطورة، الجنوسة، والتلاعب بالشكل

لم تكن القصائد تُنْشَدُ في مدح الخليفة فحسب، بطبيعة الحال، وإنما كانت تُقَالُ كذلك في رجال الحاشية، وقواد الجيش، وولاة الأقاليم، والقضاة، وآخرين. وفي الوقت الذي كانت القصائد فيه تُمَارِس وظيفتها السياسية والإيديولوجية في البلاطات المعاصرة، فإن سيرورة تشكيل الأعراف الأدبية كانت تأخذ مجراها حيث كان التقليد الشعري يتطوَّر بشكل تدريجي من التقليد القبلي الشفوي إلى جزء من التعليم *paideia* العربي-الإسلامي، التعليم الثقافي التقليدي-والذاكرة الجمعية-للطبقات المثقفة والبلاطية، وهو التقليد الذي يُسَمَّى في العربية الأدب.[1]

بشكل عام، كان الشكل المهيمن لقصيدة المدح في الحقبة العباسية على نحو متزايد البنية الثنائية المتكوِّنة من النسيب والمديح، على الرغم من أن هذا الشكل غالباً ما يشتمل على ما أُسَمِّيه بقايا قسم الرحيل حيث نجد بيتاً أو بيتين يوحيان بانتساب القصيدة إلى الشكل الثلاثي. وقد كشف شتفن شبيرل بجلاء عن العلاقة الجدلية بين قسمَيْ القصيدة كما حدَّد مصدرَ مديح الخليفة في مفاهيم الشرق الأدنى القديم عن الملكية المقدسة والكونية.[2] ومع ذلك، فنحن نرى، في الوقت نفسه، أن قسم المديح هو الذي يهيمن على تطور قصائد المدح بنيويًّا وموضوعاتيًّا حيث قد لا يعود أيٌّ من النسيب أو الرحيل وحدةً بنيوية أو موضوعاتية. وبما أننا قد نجد هذه التنويعات البنيوية-وغيرها- في ديوان شاعر مفرد، فإننا نستطيع أن نقترح أن الشعراء كان لديهم حس بالشكل (*Formgefühl*)[3] أو أنهم يملكون لغة تعبيرية عن الشكل تسمح لهم بالتلاعب بأقسام القصيدة ومقاطعها من أجل تحقيق تأثيرات جمالية ودلالية محددة ومتنوعة.

أما موضوع الفصل الراهن فهو مثالان من قصائد المديح المشهورة، مع اختلاف إحداهما عن الأخرى اختلافاً شاسعاً. وهما من الحقبة العباسية المبكرة، بمعنى أنهما تنتميان إلى تلك الحقبة التي كانت الخلافة لا تزال في أوجها، يقضي في أمرها خلفاء أقوياء في ظل دولة إسلامية قوية، قبل أن تدخل في مرحلة التدهور في القوة السياسية-

العسكرية، إن لم يكن في سلطتها الرمزية–وذلك بداية من منتصف القرن الثالث/التاسع فصاعداً. القصيدة الأولى هي قصيدة ''ألا ما لسيدتي'' لأبي العتاهية (١٣٠–٢١٠ أو ٢١١هـ/٧٤٨–٨٢٥م). وعلى الرغم من أن الشاعر أنجز شهرته العظيمة من خلال زُهْدِيَّاته، إلا أنه قبل هذا الزهد عن الشعر الدنيوي (حوالي ١٧٨/٧٩٤) اشتهر بغزلياته، وخمرياته، وقصائد المديح لكل من الخليفة المهدي (حكم بين ١٥٨–١٦٩/٧٧٥–٧٨٥) والهادي (حكم بين ١٦٩–١٧٠/٧٨٥–٧٨٦).[٤] يمتاز شعر أبي العتاهية، من حيث الأسلوب، بسحره الغنائي، وبساطة المعجم الشعري، والبحور القصيرة.[٥] والثانية لأبي تمام (١٨٨–٢٣١ أو ٢٣٢/٨٠٤–٨٤٥ أو ٨٤٦).[٦] وعلى النقيض من أبي العتاهية، فإن أبا تمام عُرِفَ في تاريخ الشعر العربي بمبالغاته المفرطة في استخدام البديع في القرن الثالث/التاسع، بحيث كان أكبر المتعصبين لهذا الأسلوب. ويتميز شعر أبي تمام في مجمله، ومنها تحفته ''السيف أصدق،'' بمعجمه الغامض، والكثافة البلاغية والتعقيد، وبجاذبيته التي تميل إلى المفاهيم والأفكار التجريدية أكثر منها إلى الغنائية.[٧] أما أبو العتاهية فيصنِّفه النقاد العرب القدماء ضمن الشعراء المطبوعين؛ في مقابل أبي تمام الذي يصفون شعره بالصنعة.[٨]

في هذا الفصل سنستكشف كيف أن هاتين القصيدتين على الرغم من اختلافهما كل الاختلاف من حيث الحساسية الشعرية إلا أن كلتيهما تنتج مديحاً يدعم سلطة الخلافة. وكما سنرى أدناه، فإن قصيدة أبي العتاهية مصوغة من حيث الحالة النفسية والشكل الفني من خلال قسم النسيب بما فيه من معاني التشبيب والغزل التي تضفي على القصيدة شكلاً أكثر مرونة وحرية، في حين أن قصيدة أبي تمام العسكرية يهيمنُ عليها من حيثُ الحالة النفسية، والبنية، والموضوعة قسمُ المديح.

كذلك سنؤكد جوانب الأسطورة والجنوسة gender في تحليلنا للقصيدتين. أما بالنسبة إلى الأسطورة، فسنحاول أن نبين أن قصيدة أبي العتاهية تستلهم المفاهيم الأسطورية عن الملكية المقدسة والزواج المقدس (*hieros gamos*) في الشرق الأدنى القديم، والتي ما يلبث الشاعر أن يفرضها على الموقف السياسي المعاصر. وفي حالة أبي تمام، سنكشف عن تَوَجُّهٍ مُخالف: فالشاعر ينطلق من الفتح الإسلامي للمدينة البيزنطية عمورية، ومن خلال تناوله البلاغي يُحَوِّلُ الحدث السياسي–العسكري المعاصر إلى أسطورة سائرة عن الهيمنة العربية–الإسلامية و''المصير الجلي'' (Manifest Destiny) لبني العباس. واتصالاً بهذا، سنستكشف كيف تستخدم كلتا القصيدتين مفاهيم

الجنوسة، أو أبنيتها، وخصوصاً جدلية هيمنة الذكر وخضوع الأنثى، بوصفها استعارة للتعبير عن العلاقة بين الخليفة ورعيته وبين العرب المسلمين المنتصرين والروم المسيحيين المهزومين.

الخضوع والزهد عن الشهوات

قصيدة أبي العتاهية قصيدة غنائية قصيرة (١١ بيتاً) في بحر المتقارب، وهو بحر خفيف يعني اسمه أن تمشي في خطوات قصيرة، رشيقة سريعة. وقد تشير هذه التفاصيل في حد ذاتها إلى أن القصيدة من نوع الغزل، من منظور شعرية الشكل والنوع في التقليد العربي، أي قصيدة غنائية قصيرة، غالباً ما تكون في الحب المأساوي، كما ما نجد في شعر العذريين في العصر الأموي. إن هذه الروح الغزلية التي يشير إليها الشكل والبحر الشعري —وكذلك المحتويات– تستغرق القصيدة بكاملها. وقد اشتهر الشاعر بهذه القصيدة، وهو ما يعكسه الخبر التالي في كتاب الأغاني للإصبهاني. وفيه نقرأ:

> إن المهدي جلس للشعراء يوماً، فأذن لهم وفيهم بشار وأشجع، وكان أشجع يأخذ عن بشار ويعظمه، وغير هذين، وكان في القوم أبو العتاهية. قال أشجع: فلما سمع بشار كلامه قال: يا أخا سليم، أهذا ذلك الكوفي الملقب؟ قلت نعم. قال: لا جزى الله خيراً من جمعنا معه. ثم قال المهدي [لأبي العتاهية]: أنشد؛ فقال [بشار لأشجع]: ويحك! أو يبدأ فيستنشد أيضاً قبلنا؟! فقلت: قد ترى. فأنشد: ''ألا ما لسيدتي ما لها'' [... الخمسة أبيات الأولى]. قال أشجع: فقال لي بشار: ويحك يا أخا سليم! ما أدري من أي أمريه أعجب: أمن ضعف شعره، أم من تشبيبه بجارية الخليفة، يسمع ذلك بأذنه! حتى أتى على قوله: ''أتته الخلافة منقادةً'' [والأبيات الأربعة بعده]. قال أشجع: فقال لي بشار وقد اهتز طرباً: ويحك يا أخا سليم! أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طرباً لما يأتي به هذا الكوفي؟!

وقصيدة أبي العتاهية تجري على النحو التالي:[١٠]

١. ألا مـــا لِسَـــيِّدَتي مـــا لَهـــا	أَدَلّاً فَأَحمِـــلَ إِدْلالَهـــا
٢. وَإِلّـــا فَفِـــيمَ تَجَنَّـــت وَمـــا	جَنيـــتُ سَـــقى اللَـــهُ أَطلالَهـــا
٣. أَلا إِنَّ جارِيَـــــةً لِلإِمـــــا	مِ قَـــد أَسـكَنَ الحُـــبُّ سِـــربالَها
٤. مَشَـــت بَـــينَ حـــورٍ قِصـــارِ الخُطـــا	تُجـــاذِبُ فِي المَشـــيِ أَكفالَهـــا

٥. وَقَـد أتعَـبَ اللّـهُ نَفسـي بِهـا   وَأتعَـبَ بـاللّومِ عُـذّالَها
٦. كَـأنَّ بعَينَـيَّ في حَيثمـا   سَـلَكتُ مِـنَ الأرضِ تِمثالَهـا
٧. أتَتـهُ الخِلافَـةَ مُنقـادَةً   إلَيـهِ تُجَـرِّرُ أذيالَهـا
٨. وَلَـم تَـكُ تَصـلَحُ إلّـا لَـهُ   وَلَـم يَـكُ يَصـلَحُ إلاّ لَهـا
٩. وَلَـو رامَهـا أحَـدٌ غَـيرُهُ   لَزُلزِلَـتِ الأرضُ زِلزالَهـا
١٠. وَلَـو لَـم تُطِعـهُ بَنـاتُ القُلـوبِ   لَمـا قَبِـلَ اللّـهُ أعمالَهـا
١١. وَإنَّ الخَليفَـةَ مِـن بُغـضِ: لا   إلَيـهِ لَيُـبغِضُ مَـن قالَهـا

تمتاز هذه القصيدة بجمالها الفني—بل بحسها الفكاهي—وبإيجازها، وطاقتها المدحية العالية. ذلك أن أبا العتاهية يستحضر باختصار بارع في أحد عشر بيتاً من الغزل كلَّ التقاليد الفنية الجوهرية لقصيدة المدح العباسية الكاملة بقسميها: النسيب والمدح. وهو يفتتح قصيدته، جرياً على العادة تماماً، بالشكوى من بعد محبوبته، ومن تدلُّلِها عليه، داعياً الله أن يسقي أطلالَها بالمطر (البيتان ١–٢). وفي البيت ٣ يكشف الشاعر أن هذا الحب محظور عليه—فالمحبوبة هي إحدى جواري الخليفة—ومع ذلك، يستمر الشاعر على مسمع من الخليفة في الإشادة بمحاسنها (البيت٤)—حيث تعوقها أكفالُها من المشي حتى بين زميلاتها القصار الخُطا—وأخيراً يشكو الشاعر من شدة تعلقه بها وحزنه لفراقها (البيتان ٥–٦). وكما رأينا في الفصل ١ في وصف النابغة للمتجردة، فإن إنشاء تشبيب في جارية أو امرأة كان يُعَدُّ دليلاً دامغاً على علاقة جنسية. وهكذا، فإن قصيدة أبي العتاهية تستدعي الردَّ المتوقع بل المطلوب في هذه الحالة من الخليفة وهو استحضار السياف. وفي الوقت نفسه، من الواضح أن محبوبة الشاعر قد أحبطت رغباته ولم تلبِّ حاجته إليها.

لكن الشاعر يكشف لنا فجأة في البيت ٧ أن المحظية بأثوابها ذات الأذيال والتي تنقاد بخضوع إلى الخليفة هي استعارة للخلافة نفسها. وتتميز هذه الاستعارة بقوتها وسحرها معاً. ذلك أن معناها أن الأمّة بكليتها تخضع للخليفة المهدي من خلال صورة يكمن أصلها في تقاليد الشرق الأدنى القديم الخاصة بالزواج المقدس.[11] ومن منظور المفهوم العربي–الإسلامي عن علاقات الجنوسة (على الرغم من أنها تتسم بغرابة شديدة

مقارنةً بتفكيرنا المعاصر عن هذه العلاقات)، فإن الاستعارة الجنسية للخليفة والمحظية (البيتان ٧–٨) تعبر على نحو تام عن علاقة الخضوع والهيمنة من ناحية، وعن التبادلية التامة التي تحدِّد علاقة الحاكم بالملكة –أي المحكوم– من ناحية أخرى. وإذا كانت رغبات الشاعر في نسيب القصيدة محبطة، فإن من الواضح أن رغبات الخليفة في قسم المديح هذا ليست محبطة. ومن ثم، فإن نموذج السيد–الفتاة المحظية الذي يستدعيه الشاعر هنا يضيف إلى الأبعاد الأسطورية والجنسية للزواج المقدس عنصرَ الملكية الصحيحة–علاقة المالك بما يملكه عن حق. في هذا السياق فإن الغضب الشديد بدافع الغيرة الجنسية يعبر عن كلٍّ من الغضب الشخصي للخليفة المستفَز وللغضب الكوني، أو الزلزال، الذي سيحدث إذا ما حاول غيره الوصول إلى الخلافة (البيت ٩). ويمكن أن نقرأ استخدام الشاعر للزلزال بوصفه تعبيراً أسطوريًّا في أساسه أو نمطاً أصليًّا عن الغضب الكوني مردِّداً أصداءَ الغضب السياسي من محاولة اغتصاب الخلافة–وهو ما يُعَدُّ في الأساس مغالطة عاطفية pathetic fallacy. إن هذا التأثير ليزيد أو ربما يتوارى، من خلال ما تستدعيه العبارة من آيات قرآنية، ترد في بداية سورة الزلزلة، ''إذا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزالَها'' (القرآن ٩٩ : ١)، وهو تعبير مفعم بالحيوية عن الدمار الكوني الذي يشهده يوم القيامة.[١٢] وفي هذا السياق الإسلامي، يُعَدُّ بيت أبي العتاهية (البيت ٩) بصياغته البسيطة للغاية دليلاً على زعم الاختيار الإلهي للخليفة–وهو زعم يزداد قوة في الأبيات الختامية للقصيدة.

في البيتين الأخيرين، تتحول القصيدة من علاقة الخليفة بالخلافة إلى علاقة الرعية بالخليفة. فأولاً تصبح الطاعة والخضوع للخليفة، في البيت ١٠، أحد بنود العقيدة الإسلامية، حيث لا يقبل الله الأعمال الصالحات دونها. إن الولاء التام للخليفة من قبل الأمة الإسلامية من أسس نظرية الخلافة. وهنا يصاغ المفهوم في استعارة جنسية عبر تصوير ولاء المسلمين السياسي بما هو ''بنات القلوب'': حيث يُصَوَّرُ الولاءُ في شكل فتيات شابات أو محظيات ينبغي عليهن أن يستجبن لرغبات سيدهن الجنسية. وما إن تثبت هذه الاستعارة، حتى تشجع القارىء على قراءة جنسية للبيت الختامي (البيت ١١). وكذلك يعبر الشاعر، في قراءة ممكنة لـ''لا''، عمَّا يشبه أن يكون إنكاراً لامتيازات الخليفة وصدًّا لمبادراته الجنسية، التي هي بمثابة رفض للولاء السياسي، وإنكار الطاعة الواجبة له. إن سحر هذه القصيدة وقوتها تكمنان في تأسيس هذه الاستعارة

الأساسية، التي من خلالها يصبح الخضوع والسيطرة الجنسيتان تعبيراً عن العلاقات السياسية بين الرعية والحاكم.

فَلْنُمْعِنُ في تأمل الدور الشعري والسياسي للجنس في هذه القصيدة، وخصوصاً من حيث استغلاله للغنائية الكامنة في النسيب، وهنا في شكل الرغبة الجنسية وكبتها، كي نرى كيف تعبر عن الهيمنة السياسية المطلقة. تنقسم هذه القصيدة بنيويًّا إلى قسمين، الأبيات ١-٦ والأبيات ٧-١١، وذلك كما يؤكد الخبر المقتبس أعلاه. ونحن نستخلص من هذا الخبر الذي رواه أشجع السلمي أن التقليد الشعري استقبل القصيدة بوصفها مفاجأة شعرية، يلعب فيها الشاعر على التوقعات المألوفة لجمهوره كي يخرج لهم، في النهاية، شيئاً غير متوقع بالمرة. فكما يفيدنا الخبر، فإن الأبيات الستة الأولى تبدو كأنها التشبيب، الذي يصبح صادماً بمجرد أن نكتشف أن محبوبة الشاعر محظية الخليفة، أي امرأة تقع تحت ملك أيمانه. ومع ذلك، فإن الجمهور، طبقاً للتوقعات المألوفة أو النوعية، يتوقع أن يعرض القسم الثاني من القصيدة، المديح، بديلاً لتحقيق الرغبة العاطفية المحبطة في النسيب من خلال الولاء للخليفة. وبدلاً من ذلك، نجد شيئاً مختلفاً للغاية، شيئاً مثيراً للدهشة والابتهاج—على الأقل بالنسبة إلى الخليفة. فعوضاً عن التحول الدرامي في النغمة من الغنائية الناعمة الرقيقة للنسيب إلى الذكورة العسكرية لقسم المديح الذي يشكل تضادًّا عاطفيًّا بين القسمين البنيويين، فإن الحالة الغنائية—الغزلية للنسيب لا تزال تسود حتى نهاية القصيدة. ذلك أن قوة الخليفة وسطوته، المعبر عنها تقليديًّا في مفردات الأخلاق العسكرية—البطولية لسادة القوم التي تميز قسم المديح ونغمته، تتغيرُ من حيث وضعها النفسي والمجازي إلى المنطقة الغنائية والتشبيبية للغزل والنسيب، وذلك كي تنقل لنا قوة الخليفة، المهدي، وحقه المطلق في الخلافة (الأبيات ٧-٩) ومن ثم الخضوع والطاعة الواجبة له من قبل رعاياه (البيتان ١٠-١١).

وإذا كان وصف الشاعر الغزلي لمحظية الخليفة في النسيب (الأبيات ١-٦) بمثابة، كما رأينا في وصف النابغة للمتجردة، التحريض على الفتنة، فإننا نستطيع، في هذه الحالة، أن نمضي إلى تفسير شهوة الشاعر الجنسية بأنها رغبة سياسية. ذلك أن السيطرة الجنسية هي استعارة للسيطرة السياسية، وأن سلطة الخليفة سلطة مطلقة. ويستلزم هذا نقلة جنسية غريبة بالنسبة إلى القسم الثاني من القصيدة، والذي نستطيع أن نمضي في النظر إليه بما هو قسم مديح. وبدلاً من أن يسعى الشاعر إلى التعويض عن فشله العاطفي في النسيب، فإن الأبيات ٧-٩ تطرح الولاء السياسيّ بوصفه الزهد في

الجنس. فالشاعر، عوضاً عن أن يتحدَّى الخليفة الممثل لشخصية الأب ويهزمه ويَحلَّ محلّه، يتخلّى، فيما يمكن أن ندعوه موقفاً أوديبيًّا فاشلاً، عن ذكورته الفاعلة. وما إن تُسْلَبُ رجولته، إذا جاز التعبير، نجدُهُ يُصَوَّر في البيتين الختاميين (١٠-١١) بوصفه موضوعاً ''مؤنثاً'' لا ينقذه من غضب كلٍّ من الله والخليفة سوى الطاعة والخضوع للرغبات الجنسية للأخير.

نستطيع الآن أن نبدأ في فهم استخدام الشاعر للحالة النفسية النسيبية عبر القصيدة كلها، ذلك أن موقف الشاعر في النسيب هو من قبيل السلبية والخضوع، وقد وجد أن هذا الموقف جدُّ مناسب على وجه التحديد للتعبير عن علاقة المحكوم بالحاكم المطلق. والثنائية الجنسية القائمة على سيطرة الذكر وخضوع الأنثى مستخدمة هنا بشكل مزدوج كاستعارة للعلاقة بين الخليفة والخلافة ولعلاقة الحاكم برعاياه. أما المقابلة المألوفة بين النسيب الغنائي الرثائي والمديح العسكري البطولي فتحلُّ محلّه مقابلة مختلفة، بين النسيب المُدَمِّر والمديح المُذِلّ الذي لا يدعي الحصول على مبتغاه من الممدوح، وإنما ينتهي إلى التخلي عن شهوته وكبتها. وبصورة أكثر شعرية، فإن كلاً من سحر هذه القصيدة وكفاءتها ينبع من فكرتها الجوهرية المتحكّمة فيها: استخدام الغزل من أجل أداء وظيفة قصيدة المدح-وفي عبارة أخرى، استخدام شكل غنائي غزلي ''خفيف'' للتعبير عن قوة الحاكم المطلق.[١٣]

من هنا نستطيع أن نقدم موضوعة أخرى من الأخبار الخاصة بأبي العتاهية، والتي يدعي بأنها تحكي القصة الحقيقية عن الرغبة والزهد. ففي كتاب **الأغاني** نقرأ عن افتتان أبي العتاهية بعُتْبَة، وهي جارية من جواري إحدى قريبات الخليفة المهدي، وعن جهود المغني المعروف يزيد حوراء في مساعدة الشاعر المغرم:

> يزيد حوراء كان صديقاً لأبي العتاهية، فقال أبو العتاهية أبياتاً في أمر عتبة يتنجز فيها المهدي ما وعد إياه من تزوجيها، فإذا وجد [يزيد] المهدي طيِّبَ النفس غنّاه بها، وهي:

وَلَقَد تَنَسَّمتُ الرِياحَ لِحاجَتي	فَإِذا لَها مِن راحَتَيكَ نَسيمُ
أَشْرَبْتُ نَفسي مِن رَجائِكَ ما لَهُ	عَنَقٌ يَخُبُّ إِلَيكَ بي وَرَسيمُ[١٤]
وَرَميتُ نَحوَ سَماءِ جَوْدِكَ ناظِري	أرعى مَخايِلَ بَرْقِهِ وَأَشيمُ
وَلَرُبَّما إستيأستُ ثُمَّ أَقولُ لا،	إِنَّ الذي ضَمِنَ النَجاحَ كَريمُ

فصنع [يزيد] فيها لحناً وتوخّى لها وقتاً وَجَدَ المهدي فيه طَيِّبَ النفس فغنّاه بها، فدعا بأبي العتاهية وقال له: "أما عتبة فلا سبيلَ إليها لأن مولاتها منعتْ من ذلك. ولكن هذه خمسون ألف درهم فاشترِ ببعضها خيراً من عتبة." فَحُمِلَتْ إليه وانصرف.[15]

يشكّل هذا الخبر جزءاً من زخم إخباري متنوّع ذي قدرة على توليد قصص حب نثرية من داخل التقاليد الشعرية في ديوان أبي العتاهية، وهذه القصة تتنسم ذروتها في فشله في تحقيق رغبته والحصول على محبوبته عتبة، ثم زهده في عالم البلاط وتكريس نفسه للزهد والنسك.[16] ويرتبط هذا التحول في حياة أبي العتاهية وشعره بقصيدته اللامية (قطعت منك حبائل الآمال).[17] وبطريقة نمطية نجدها في الزخم الإخباري لسير الشعراء نجد "منك" في هذا المطلع الشعري النسيبي التي تشرح بأنها تشير إلى "الدنيا"، قد تحولت في التقليد القصصي إلى عتبة. وبامتداد للمعنى، أيضاً، تشير إلى الخليفة هارون الرشيد (حكم بين ١٧٠–١٩٣/٧٨٦–٨٠٩).[18] وفي التقليد الأدبي نفسه نعثر على أخبار تقول لنا إن المقصود بـ"جارية الإمام" في قصيدة "ألا ما لسيدتي" هو عتبة.[19]

إن مناقشتنا لن تركز على ما نجنيه من الزخم الإخباري النثري، والذي يمكن أن يلقي ضوءاً على النص الشعري كما يمكن أن يَلُفَّه في الغموض، وإنما ستركز على النص نفسه ومغزاه السياسي–المراسيمي. ومن هذه الجهة، فإن ما يطرحه هذا الخبر هو مثال على فشل البعد المراسيمي للقصيدة. فكما ناقشنا العرض المراسيمي لقصيدة المدح حتى الآن، وخصوصاً في ضوء طقوس التبادل، فإن من حق الشاعر أن يستجيب الممدوح لطالبه؛ فهذا دور الممدوح في مراسيم المدح والجائزة، دوره في الصفقة. والحقيقة أن البيت الختامي يعني شيئاً قريباً من "ليس الخليفة بمن يخلف وعده"–وهو ما يبادر الخليفة إلى فعله. وعلى الرغم من أن الأخبار تختلف، فإن الأمر في النهاية يتلخص في أن امتيازات الخليفة تَجُبُّ مطالبَ القصيدة ومراسيمها، كما في هذه الحالة حيث لن يتجاهل الخليفة حقَّ قريبته في أن تقرِّرَ مستقبلَ جاريتها. وفي الوقت نفسه، فإن للممدوح سلطة تجاهل المراسيم والطقوس وإصابة الشاعر بخيبة الأمل. وإن كانت قصيدة "ألا ما لسيدتي" تطرح علينا فكرة أن الرعية ينبغي عليها أن تكبت رغباتها من أجل خدمة الخليفة وطاعته، وأن هذا هو ثمن خلاصها الأبدي، فإن شعر أبي العتاهية في الزهد والتنسك يطرح علينا زهداً آخر: فعلى المرء التخلي عن دنيا البلاط والسياسة ويزهد في أية مكافأة دنيوية عاجلة في سبيل ما سيجده في الآخرة آجلاً.

المصير الإسلامي: المشاركة وتحقيق الرغبة

تُعَدُّ تحفة أبي تمام الأدبية، ''السَيفُ أَصدَقُ أنباءً''[١] قصيدة انتصار أنشدها الشاعر بين يدي الخليفة المعتصم (حكم بين ٢١٨-٢٢٧/٨٣٣-٨٤٢) بعد فتح عمورية، المدينة الرومية في ٢٢٣/٨٣٨. وستركز مناقشتنا هنا على تحويل الشاعر لحدث تاريخي إلى أسطورة تثبت مشروعية الخلافة العباسية وإلى أداة لنشر إيديولوجية عن ''المصير الجلي'' manifest destiny العربي-الإسلامي. وسنناقش، من منظور شعرية الجنوسة وعلاقتها ببنية القصيدة والتي عرضنا لها في مناقشتنا لقصيدة ''ألا ما لسيدتي'' لأبي العتاهية، كيف تتسم هذه القصيدة بموضوع ''مؤنث'' [أي الشاعر الرجل وقد اتخذ صوتاً مؤنثاً] ومقدمة نسيبية قصيرة (نسيب، غزل) من حيث الجو النفسي والشكل الفني، في حين أن التقاليد العسكرية-البطولية في قسم المديح من قصيدة أبي تمام تهيمن عليها موضوعاتيًّا وبنيويًّا على حد سواء. إن السيطرة الجنسية، وخصوصاً في شكل انتهاك المدينة المغزوة، تشتغل في القصيدة بوصفها استعارة جوهرية للغزو العسكري والهيمنة السياسية. والقصيدة البائية من بحر البسيط وهو من البحور المفضلة في الشعر الجاهلي. وكما سيتضح عندما نقارن قصيدة أبي تمام بالسرد التاريخي العربي والرومي للحادثة التاريخية التي تقوم عليها القصيدة، فإن الشاعر لا يحاول أن يعيد بناء تتابع سردي للأحداث؛ وإنما هو، على نقيض ذلك، يختار تلك العناصر من الحدث الواقعي والتي يمكن إعادة تشكيلها ضمن البنية الطقوسية والمراسيمية للقصيدة حيث تصبح شعارات، رموزاً، أو استعارات للشرعية العباسية و''المصير الجلي'' العربي-الإسلامي. وفي عبارة أخرى، فإن قصيدة الانتصار هذه عن فتح عمورية المدينة الرومية، تضمِّن هذا النصر في أسطورة غائية يظهر فيها بوصفه خطوة في مسيرة حتمية من النصر الإسلامي.

إن ملخصاً للسرديات التاريخية عن غزوة عمورية سوف يشرح لنا اختيار أبي تمام لبنية المديح الجوهرية والتيمات المتحكمة والموتيفات الوصفية: الصورة الشعرية الذكورية للجيوش الإسلامية الغازية والتجسيد الأنثوي للمدينة الرومية المغزوة.

في سنة ٢٢٣/٨٣٨، شجَّع بابكُ الخرمي، الذي وجد نفسه في شدائدَ مخيفة وتطلَّعَ إلى إلْهاءِ بعض جيوش الخليفة بعيداً عنه، الإمبراطورَ الرومي توفلس Theophilus [=تَوْفيل] على القيام بغزو الأراضي العباسية. وقد تقدَّم توفيل بجيش قوامه ١٠٠٠٠٠

(مئة ألف) جندي، طبقاً للطبري (ت ٤٥٠/١٠٥٨)،[٢١] الذي يصف المناوشات العدائية التي ارتكبت ضد الأمة الإسلامية:

وفي هذه السنة (٢٢٣) أوقع توفيل بن ميخائيل صاحب الروم بأهل زبطرة فأسرهم وخرَّب بلدهم ومضى من فوره إلى ملطية فأغار على أهلها وعلى أهل حصون من حصون المسلمين إلى غير ذلك وسبا من المسلمات فيما قيل أكثر من ألف امرأة ومثل بمن صار في يده من المسلمين وسمل أعينهم وقطع آذانهم وآنافهم.[٢٢]

وطبقاً لعالم اللغة وشارح الشعر التبريزي (ت ١١٠٩/٥٠٢)، كانت الروم قد غزت زبطرة، ''فبلغ المعتصم ... أن امرأة قالت في ذلك اليوم وهي مسبية، ''وامعتصماه،'' فنقل إليه ذلك الحديث وفي يده قدح يريد أن يشرب ما فيه فوضعه وأمر بأن يحفظ فلما رجع من فتح عمورية شربه.''[٢٣] إن الاستجابة السريعة والحاسمة للخليفة تجاه غزو زبطرة يؤكدها الطبري كذلك. وقد كتب: '' فذكر أنه لما انتهى إليه الخبر بذلك صاح في قصره النفير، ثم ركب دابته وسمط خلفه شكالاً وسكة حديد وحقيبة، فلم يستقم له أن يخرج إلا بعد التعبئة.''[٢٤]

كان جيش الإمبراطور الرومي توفيل قد هُزِمَ هزيمة منكرة على يد جيش قائد المعتصم الفارسي الشهير، الأفشين، في داميزون Damizon،* قبل معركة عمورية. وعلى العكس من المعتصم، لم يشارك توفيل بشخصه في معركة عمورية. يذكر أ. أ. فازيليف:

أرسل [الإمبراطور توفيل] خصيًا من خصيانه إلى أنقرة لحماية أهلها إذا جاءها المعتصم محاصراً ولكن الخصي وصل بعد فوات الفرصة، وبعد أن خرج أهل أنقرة من مدينتهم والتجأوا إلى الجبال. فلما سمع الإمبراطور ذلك أمر الخصي بقصد عمورية، أما هو فارتد إلى درولية (ويروي جنزيوس أنه ارتد إلى نيقية) وأمر أن تأتيه الأنباء عن مدينته التي ولد بها: (عمورية). ... وأثر نصر الأفشين وكارثة الجيش الرومي به [أي الإمبراطور توفيل] أثراً بالغاً بطبيعة الحال فانكسرت شجاعة الإمبراطور ونسي حملته الظافرة في العام الماضي وبعث إلى المعتصم رسلاً وأمرهم بالشرح وبذل الوعود المذلة وادعى تيوفيل أن قواده تجاوزوا أوامره عند أخذ زبطرة ووعد ببناء المدينة المخربة على نفقته وأن يعيد إلى الخليفة سكان زبطرة مضافاً إليهم كل من كان عنده يومئذٍ من أسرى العرب. وأن يسلم كذلك من الروم من أباح لهم البطارقة أن يسلكوا سلوكاً مخزياً عند أخذ زبطرة. فلم يصغ المعتصم لتوسلات الإمبراطور وهزئ برسله واتهم الروم بالجبن وحجز الرسل إلى أن أخذ عمورية.[٢٥]

أما عن قرار المعتصم بأن يرد على تلك المناوشات، فيذكر الطبري:

فلما ظفر المعتصم ببابك قال: ''أيُّ بلاد الروم أمنع وأحصن؟'' فقيل: ''عمورية لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الإسلام، وهي عين النصرانية وبُنْكها وهي أشرف عندهم من القسطنطينية.''[٢٦]

لقد كانت مدينة عمورية حقًّا هدفاً مناسباً للانتقام، وذلك أنها، طبقاً لفازيليف، لم تكن فحسب مقرًّا لبعض ملوك الروم، ولكنها كانت كذلك في أزهى فتراتها التاريخية، حصناً منيعاً، زُوِّدَت أسوارُها بأربع وأربعين برجاً. وربما كان الإمبراطور ميخائيل II هو الذي أعلى من مكانة هذه المدينة التي كانت مسقط رأسه لتكون مطرانية مستقلة autocephalous archbishopric.[٢٧]

بعد أن غَزَتْ جيوشُ الخليفة أنقرة ودَمَّرَتْها، حاصرت عمورية. وبعد ثلاثة أيام من المناوشات العنيفة التي قُتِلَ فيها الآلاف من الفريقين، سُلِّمَت المدينة، كما يذكر الطبري، إلى المسلمين غدراً. فقد أخبر أحد المسلمين الذين كانوا يقيمون في المدينة جيوش الخليفة بموضع في سورها وقد تآكل وضعف بسبب السيول ولم يُصْلَحْ بشكل مناسب، بل إن أهل المدينة تسرَّعوا في رَأْبِ الصَّدْع. فوَجَّه المعتصم مجانيقه إلى تلك البقعة وصنع ثغرة في السور. وقد حاول الروم أن يسدوا الثغرة بجذوع من الشجر، إلا أنها تحطَّمت من جَرَّاءِ قذائف المجانيق التي أصابتها. وبعد ثلاثة أيام أخرى من الحصار، ازدادت الثغرة اتساعاً ولحقت بالروم خسائر كثيرة، وقد سعى وَندوا Wandū، قائد ذلك الجزء من السور الذي كانت فيه الثغرة، إلى طلب العون من القواد الآخرين. وعندما رفضوا، قرَّر أن يخاطب المعتصم بنفسه، راجياً منه أن يرحم الأطفال في المدينة وعارضاً عليه أن يسلِّمه المدينة. وقد أمر الخليفة جنوده أن يكفوا عن المناوشات حتى عودته من المفاوضات، لكن في أثناء التفاوض مع القائد وندوا، قام المسلمون بالاستيلاء على المدينة.[٢٨] وهكذا، على الرغم من القتال البطولي من كلا الطرفين، فإن الغدر، من أكثر من جهة، أدى أيضاً دوراً حاسماً، كما يبدو، في فتح المدينة: وشاية الرجل العربي المقيم في المدينة بمكان الثغرة في سورها؛ ورفض القواد الآخرين مد يد العون إلى وندو؛ ونكث الوعد من قبل جيش المعتصم، كما يذكر الطبري، أو خيانة وندوا (بودين)، كما يذكر ميخائيل السرياني—وبودين هو الذي سحب قواته من منطقة الثغرة وترك المسلمين يدخلون المدينة.[٢٩] ويصف ميخائيل السرياني سقوط المدينة وصفاً غاية في الوضوح والرشاقة:

لدى رؤيته جودين [بودين] يعود إلى الخليفة، أدرك الأسقف أنه سيسلم إليه المدينة، فأخبر أهل المدينة بذلك، فاتجه بعضهم صوب الكنيسة وهتفوا: يا رب ارحم، وآخرون هتفوا وهم في بيوتهم؛ وغيرهم نزلوا إلى الآبار والجباب [الخنادق]، واحتضنت النساء

أولادهن كالدجاجة كي لا يفارقوهن سواء إلى السيف أم إلى العبودية. وأخذت سيوف المسلمين تعبث فساداً وتكوّم أكداساً أكداساً من الجثث. وبعد أن ارتوى سيفهم من الدم، صدر أمر بالتوقف عن القتل والشروع بإخراج الناس ونهب المدينة.

ثم دخل الخليفة المدينة وانبهر لجمال الأبنية والشوارع، لكنه انزعج من نبأ بلغه، فأضرم فيها النار وأحرقها. وكانت تزخر بأديرة النساء، وسبيت أكثر من ألف راهبة إلى جانب اللواتي قتلن واللواتي أعطين للجنود الأتراك والماديين [المغاربة] Maures لإذلالهن [وكانت المقولة التي تتردد:] المجد للأحكام [للأقدار] غير المدركة (للرب). لقد احترق جميع الذين كانوا مختبئين في البيوت وقلالي الكنائس.[٣٠]

هذه الغزوة إذن هي التي يتخذها أبو تمام أساساً لقصيدته، وهي غزوة تحقّقت على الرغم من نبوءات المنجمين الروم، كما يذكر التبريزي في الشرح:

كان المنجمون قد حكموا أن المعتصم لا يفتح عمورية، وراسلته الروم بأنّا نجدُ في كتبنا أنه لا تُفتَح مدينتنا إلا في وقت إدراك التين والعنب، وبيننا وبين ذلك الوقت شهورٌ يمنعك المقام بها البرد والثلج، فأبى أن ينصرف وأكبَّ عليها ففتحها فأبطل ما قالوا.[٣١]

هذا إذن انتصار المبادرة الإيجابية الجريئة للخليفة على خضوع الروم السلبي لكتب المنجمين، وهو ما يتخذه أبو تمام موضوعة افتتاحية لقصيدته. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة كانت نتاجاً لعصر سادت فيه البنية الثنائية للنسيب–المديح، بما في ذلك قصائد أبي تمام نفسها، فإن قصيدة ''السيف أصدق أنباءً'' تبدأ وتنتهي بالمديح البطولي للقصيدة الكلاسيكية، دون قسم النسيب. وعلى الرغم من أن ''الأنا الغنائية'' في التقليد الشعري غائبة بصورة واضحة، فإن الجو الرثائي للنسيب يُسْتَحْضَرُ في القصيدة فيما بعد لإحداث تأثير بلاغي معين. ونستطيع أن نحدد داخل الإطار المديحي ثماني وحدات موضوعاتية ترشدنا في قراءة القصيدة وتناولها النقدي:

١. (الأبيات ١–١٠): سيف الخليفة هو القول الفصل في الأحداث وليس تنجيم المنجمين.
٢. (الأبيات ١١–١٤): البهجة: الاحتفال بفتح عمورية.
٣. (الأبيات ١٥–٢٢): التشخيص الأنثوي لمدينة عمورية.
٤. (الأبيات ٢٣–٣٥): وصف المعركة.
٥. (الأبيات ٣٦–٤٩): المديح للخليفة بوصفه بطلاً عسكريًّا.
٦. (الأبيات ٥٠–٥٨): هجاء الإمبراطور الرومي توفيل بوصفه جباناً.
٧. (الأبيات ٥٩–٦٦): ذبح رجال عمورية وانتهاك نسائها.

٨. (الأبيات ٦٧-٧١): الدعاء للخليفة و"المصير الجلي" الإسلامي.

قصيدة فتح عمورية[٣٢]

١. السَّيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ ... في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ
٢. بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ في ... مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ
٣. وَالعِلمُ في شُهُبِ الأَرماحِ لامِعَةً ... بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُهُبِ
٤. أَينَ الرِوايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما ... صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ
٥. تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفَّقَةً ... لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ[٣٣]
٦. عَجائِباً زَعَموا الأَيّامَ مُجفِلَةً ... عَنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ[٣٤]
٧. وَخَوَّفوا الناسَ مِن دَهياءَ مُظلِمَةٍ ... إِذا بَدا الكَوكَبُ الغَربِيُّ ذو الذَنَبِ
٨. وَصَيَّروا الأَبرُجَ العُليا مُرَتَّبَةً ... ما كانَ مُنقَلِباً أَو غَيرَ مُنقَلِبِ[٣٥]
٩. يَقضونَ بِالأَمرِ عَنها وَهيَ غافِلَةٌ ... ما دارَ في فُلُكٍ مِنها وَفي قُطُبِ
١٠. لَو بَيَّنَت قَطُّ أَمراً قَبلَ مَوقِعِهِ ... لَم تُخفِ ما حَلَّ بِالأَوثانِ وَالصُلُبِ
١١. فَتحُ الفُتوحِ تَعالى أَن يُحيطَ بِهِ ... نَظمٌ مِنَ الشِعرِ أَو نَثرٌ مِنَ الخُطَبِ
١٢. فَتحٌ تَفَتَّحُ أَبوابُ السَماءِ لَهُ ... وَتَبرُزُ الأَرضُ في أَثوابِها القُشُبِ
١٣. يا يَومَ وَقعَةِ عَمّورِيَّةَ اِنصَرَفَت ... مِنكَ المُنى حُفَّلاً مَعسولَةَ الحَلَبِ[٣٦]
١٤. أَبقَيتَ جَدَّ بَني الإِسلامِ في صَعَدٍ ... وَالمُشرِكينَ وَدارَ الشِركِ في صَبَبِ
١٥. أُمٌّ لَهُم لَو رَجَوا أَن تُفتَدى جَعَلوا ... فِداءَها كُلَّ أُمٍّ مِنهُمُ وَأَبِ
١٦. وَبَرزَةُ الوَجهِ قَد أَعيَت رِياضَتُها ... كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَرِبِ[٣٧]
١٧. بِكرٌ فَما اِفتَرَعَتها كَفُّ حادِثَةٍ ... وَلا تَرَقَّت إِلَيها هِمَّةُ النُوَبِ

١٨. مِـن عَهـدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبـلَ ذَلِكَ قَـد شـابَت نَواصي اللَيـالي وَهـيَ لَـم تَشِبِ
١٩. حَتّـى إِذا مَخَّـضَ اللَـهُ السِـنينَ لَهـا مَخـضَ البَخيلَـةِ كانَـت زُبـدَةَ الحِقَـبِ
٢٠. أَتَـتهُمُ الكُربَـةُ السَـوداءُ سـادِرَةً مِنهـا وَكـانَ اِسمُهـا فَرّاجَـةَ الكُـرَبِ
٢١. جَـرى لَهـا الفَـأَلُ بَرحـاً يَـومَ أَنقَـرَةٍ إِذ غـودِرَت وَحشَـةَ الساحاتِ وَالرُحَـبِ
٢٢. لَمّـا رَأَت أُختَهـا بِـالأَمسِ قَـد خَرِبَـت كـانَ الخَـرابُ لَهـا أَعـدى مِـنَ الجَـرَبِ
٢٣. كَـم بَـينَ حيطانِهـا مِـن فـارِسٍ بَطَـلٍ قـاني الـذَوائِبِ مِـن آنـي دَمٍ سَـرَبِ
٢٤. بِسُـنَّةِ السَـيفِ وَالخَطِّـيِّ مِـن دَمِـهِ لا سُـنَّةِ الـدينِ وَالإِسـلامِ مُختَضِـبِ
٢٥. لَقَـد تَرَكـتَ أَمـيرَ المُـؤمِنينَ بِهـا لِلنـارِ يَومـاً ذَليـلَ الصَـخرِ وَالخَشَـبِ
٢٦. غادَرتَ فيهـا بَهـيمَ اللَيـلِ وَهـوَ ضُحىً يَشُـلُّهُ وَسـطَها صُـبحٌ مِـنَ اللَهَـبِ
٢٧. حَتّـى كَـأَنَّ جَلابيـبَ الـدُجى رَغِبَـت عَـن لَونِهـا وَكَـأَنَّ الشَـمسَ لَـم تَغِـبِ
٢٨. ضَـوءٌ مِـنَ النـارِ وَالظَلمـاءِ عاكِفَـةٌ وَظُلمَـةٌ مِـن دُخـانٍ في ضُـحىً شَـحِبِ
٢٩. فَالشَـمسُ طالِعَـةٌ مِـن ذا وَقَـد أَفَلَـت وَالشَـمسُ واجِبَـةٌ مِـن ذا وَلَـم تَجِـبِ
٣٠. تَصَـرَّحَ الـدَهرُ تَصـريحَ الغَمـامِ لَهـا عَـن يَـومِ هَيجـاءَ مِنهـا طـاهِرٍ جُنُـبِ
٣١. لَـم تَطلُـعِ الشَـمسُ فيـهِ يَـومَ ذاكَ عَلـى بـانٍ بِأَهـلٍ وَلَـم تَغـرُب عَلـى عَـزَبِ
٣٢. مـا رَبـعُ مَيَّـةَ مَعمـوراً يُطيـفُ بِـهِ غَيلانُ أَبهـى رُبـىً مِـن رَبعِهـا الخَـرِبِ
٣٣. وَلا الخُـدودُ وَقَـد أُدمـينَ مِـن خَجَـلٍ أَشـهى إِلى نـاظِري مِـن خَـدِّها التَـرِبِ
٣٤. سَـماجَةٌ غَنِيَـت مِنّـا العُيـونُ بِهـا عَـن كُـلِّ حُسـنٍ بَـدا أَو مَنظَـرٍ عَجَـبِ
٣٥. وَحُسـنُ مُنقَلَـبٍ تَبقـى عَواقِبُـهُ جـاءَت بَشاشَـتُهُ مِـن سـوءِ مُنقَلَـبِ
٣٦. لَـو يَعلَـمُ الكُفـرُ كَـم مِـن أَعصُـرٍ كَمَنَـت لَـهُ العَواقِـبُ بَـينَ السُـمرِ وَالقُضُـبِ
٣٧. تَـدبيرُ مُعتَصِـمٍ بِاللَـهِ مُنـتَقِمٍ لِلَّـهِ مُرتَقِـبٍ فِي اللَـهِ مُرتَغِـبِ

٣٨. وَمُطعَـم النَّصـرِ لَـم تَكهَـم أَسِـنَّتُهُ يَومـاً وَلا حُجِبَـت عَـن رُوحِ مُحتَجِـبِ

٣٩. لَـم يَغـزُ قَومـاً وَلَـم يَنْهَـدْ إِلى بَلَـدٍ إِلّـا تَقَدَّمَـهُ جَـيشٌ مِـنَ الرُّعُـبِ

٤٠. لَـو لَـم يَقُد جَحفَـلاً يَـومَ الـوَغى لَغَـدا مِـن نَفسِـهِ وَحـدَها في جَحفَـلٍ لَجِـبِ

٤١. رَمـى بِـكَ اللَـهُ بُرجَيهـا فَهَـدَّمَها وَلَـو رَمـى بِـكَ غَـيرُ اللَـهِ لَـم يُصِـبِ

٤٢. مِـن بَعـدِ مـا أَشَّـبوها واثِقـينَ بِهـا وَاللَـهُ مِفتـاحُ بـابِ المَعقِـلِ الأَشِـبِ

٤٣. وَقـالَ ذو أَمـرِهِم لا مَرتَـعٌ صَـدَدٌ لِلسـارِحينَ وَلَـيسَ الـوِردُ مِـن كَثَـبِ

٤٤. أَمانِيـاً سَـلَبَتهُم نُجـحَ هاجِسِـها ظُبـى السُـيوفِ وَأَطـرافُ القَنـا السُلُبِ

٤٥. إِنَّ الحِمـامَين مِـن بِـيضٍ وَمِـن سُـمُرٍ دَلـوا الحَيـاتَينِ مِـن مـاءٍ وَمِـن عُشُـبِ

٤٦. لَبَّيـتَ صَـوتاً زِبَطرِيّـاً هَرَقـتَ لَـهُ كَـأسَ الكَـرى وَرُضـابَ الخُـرَّدِ العُـرُبِ

٤٧. عَـداكَ حَـرُّ الثُغـورِ المُستَضـامَةِ عَـن بَـردِ الثُغـورِ وَعَـن سَلسـالِها الحَصِـبِ

٤٨. أجبتـه معلنـاً بالسـيف منصـلتاً ولـو أجبـت بغـير السـيف لم تُجَـبِ

٤٩. حتـى تركـتَ عمـودَ الشـركِ مُنْعَفِـراً ولم تُعَـرِّجْ علـى الأوتـادِ والطُّنُـبِ

٥٠. لَمّـا رَأى الحَـربَ رَأيَ العَـينِ تـوفِلِسٌ وَالحَـربُ مُشـتَقَّةُ المَعنـى مِـنَ الحَـرَبِ

٥١. غَـدا يُصَـرِّفُ بِـالأَموالِ جِريَتَهـا فَعَـزَّهُ البَحـرُ ذو التَيّـارِ وَالحَـدَبِ

٥٢. هَيهـاتَ زُعزِعَـتِ الأَرضُ الوَقـورُ بِـهِ عَـن غَـزوِ مُحتَسِـبٍ لا غَـزوِ مُكتَسِـبِ

٥٣. لَـم يُنفِـقِ الـذَهَبَ المُربـي بِكَثرَتِـه عَلـى الحَصـى وَبِـهِ فَقـرٌ إِلى الـذَهَبِ

٥٤. إِنَّ الأُسـودَ أُسـودَ الغيـلِ هِمَّتُهـا يَـومَ الكَريهَـةِ في المَسـلوبِ لا السَـلَبِ

٥٥. وَلّـى وَقَـد أَلجَـمَ الخَطِّـيُّ مَنطِقَـه بِسَـكتَةٍ تَحتَهـا الأَحشـاءُ في صَـخَبِ

٥٦. أحذى قَرابينَهُ صَرفَ الرَدى وَمَضى يَحتَـثُّ أَنجـى مَطايـاهُ مِـنَ الهَـرَبِ

٥٧. مُـوَكَّلاً بِيَفـاعِ الأَرضِ يُشـرِفُهُ مِن خِفَّـةِ الخَـوفِ لا مِن خِفَّـةِ الطَـرَبِ

٥٨. إن يَعدُ مِن حَرِّها عَدوَ الظَّليمِ فَقَد ... أوسَعتَ جاحِمَها مِن كَثرَةِ الحَطَبِ

٥٩. تِسعونَ ألفاً كَآسادِ الشَرى نَضِجَت ... جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالعِنَبِ[38]

٦٠. يا رُبَّ حَوباءَ حينَ اجتُثَّ دابِرُهُم ... طابَت وَلَو ضُمِّخَت بِالمِسكِ لَم تَطِبِ

٦١. وَمُغضَبٍ رَجَعَت بيضُ السُيوفِ بِهِ ... حَيَّ الرِضا مِن رَداهُم مَيِّتَ الغَضَبِ

٦٢. وَالحَربُ قائِمَةٌ في مَأزِقٍ لَجِجٍ ... تَجثو القِيامُ بِهِ صُغراً عَلى الرُكَبِ

٦٣. كَم نيلَ تَحتَ سَناها مِن سَنا قَمَرٍ ... وَتَحتَ عارِضِها مِن عارِضٍ شَنِبِ

٦٤. كَم كانَ في قَطعِ أَسبابِ الرِقابِ بِها ... إِلى المُخَدَّرَةِ العَذراءِ مِن سَبَبِ

٦٥. كَم أَحرَزَت قُضُبُ الهِندِيِّ مُصلَتَةً ... تَهتَزُّ مِن قُضُبٍ تَهتَزُّ في كُثُبِ

٦٦. بيضٌ إذا انتُضِيَت مِن حُجبِها رَجَعَت ... أَحَقَّ بِالبيضِ أَتراباً مِنَ الحُجُبِ

٦٧. خَليفَةَ اللَهِ جازى اللَهُ سَعيَكَ عَن ... جُرثومَةِ الدينِ وَالإِسلامِ وَالحَسَبِ

٦٨. بَصُرتَ بِالراحَةِ الكُبرى فَلَم تَرَها ... تُنالُ إِلّا عَلى جِسرٍ مِنَ التَعَبِ

٦٩. إنْ كانَ بَينَ صُروفِ الدهرِ مِن رَحِمٍ ... مَوْصولَةٍ أَوْ ذِمامٍ غَيرِ مُنْقَضِبِ

٧٠. فَبَيْنَ أيامِكَ اللاتي نُصِرْتَ بِها ... وَبَيْنَ أيامِ بَدْرٍ أَقْرَبُ النَّسَبِ

٧١. أَبْقَتْ بني الأصفرِ الْمِمْراضِ كاسِمِهِم ... صُفْرَ الوجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ

الجزء ١: الأبيات ١-١٠. تفتتح القصيدة بالسيف، الذي يعد موضوعاتيًا أحد عناصر المديح العسكري-البطولي (قسم المديح) كما يعد رمزيًا شعاراً للغزو العسكري والغزو الجنسي. ويستخدم الفعل ''فتح'' في العربية في معنى كل من غزو مدينة أو افتضاض عذراء، وبهذا يمهد في القصيدة من منظور لغوي اجتماعي لتطورات مجازية تتناولها اللغة الشارحة للشعر. إن السيفَ-الفعلَ الحاسمَ- يقطع في الأمور أكثرَ مما تنبئ به كتب المنجمين؛ إنه يَفْصِلُ بين الحق والباطل حتى تَتَبَيَّنُهُ كما في البيت ١:

١. السَيفُ أَصدَقُ أَنباءً مِنَ الكُتُبِ ... في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ

ولا شك أن مطلعاً شعريًّا بهذه الجرأة والجسارة قد اصطدم بتوقع الجمهور لبداية نسيبية غنائية، بل إننا نستطيع أن نقترح صلة ضمنية بين ادعاء الشاعر عقب انتصار إسلامي على الروم الكفار، ''السيف أصدق،'' وصيحة المعركة التقليدية على الوزن الصرفي نفسه، ''الله أكبر.'' ويتضح في البيت الأول نفسه استخدام الشاعر بكثافة وإلحاح للأنواع البلاغية التي تميز أسلوب البديع بشكل عام، وأسلوب أبي تمام بشكل خاص. وهكذا تفتتح القصيدة بطباق مزدوج: السيف الإيجابي في مقابل الكتب السلبية والجدية مقابل اللهو. وثمة طباق ضمني في هذا اللعب البلاغي بالكلمات، وهو طباق يهيمن على القصيدة هيمنة كلية: حيث ارتباط السيف (سيف الخليفة) بحقيقة الإسلام والإرادة الإلهية، وارتباط كتب المنجمين بزيف مزاعم الروم المسيحيين.

في البيتين ٢-٣:

٢. بيضُ الصَّفائِحِ لا سودُ الصَّحائِفِ في ... مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَّكِّ وَالرِيَبِ

٣. وَالعِلمُ في شُهُبِ الأَرماحِ لامِعَةً ... بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُهُبِ

يمضي الشاعر في الاستخدام المكثف للجناس والطباق ليقابل بين شفرات السيوف اللامعة (بيض الصفائح) التي تنير وتوضح المتشابه والغامض فيما حيره المنجمون في كتبهم (سود الصحائف)—وهكذا فإن نعت السيوف بـ ''البيض'' يمتد مجازيًّا ليمثِّل النور والوضوح والحق، كما يمتد نعت الصحائف بـ ''السود'' ليمثل الظلام والشك والباطل. ومن ثم يصلُ الشاعرُ الطباقَ بتورية في كلمة ''متن'': وهو النصل العريض من السيف أو النص من الكتاب. إن العلم يقوم على الفاعلية الإيجابية – كأنه في شهب/أسنة الرماح تلمع في ميدان الحرب، ولا يقوم على الاستدلال السلبي – المستمد من لمعان الكواكب السبعة في البيت ٣. وفي النهاية فإن أحاديث المنجمين الملفقة وكذبهم لا قيمة لها، أي أن تلك الأحاديث لا تُغْنِي عن جوع ولا تُؤْمِنُ من خوف، إذا جاز التعبير:

٤. أَينَ الرِوايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما ... صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ

٥. تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفَّقَةً ... لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ

ففي تجسيد مبدع للزمان يقول أبو تمام إن الرعب الذي أثارته تنبؤات المنجمين اشتد حتى هربت الأيام نفسها ملتجئة إلى شهري صفر ورجب–أي الشهرين اللذين، حسب عادات الجاهلية، يُحَرَّمُ فيهما القتال:

٦. عَجائِبــاً زَعَمــوا الأَيّــامَ مُجفِلَــةً عَــنهُنَّ في صَــفَرِ الأَصــفارِ أَو رَجَــبِ

إن ظهور النجم الغربي المذنب في هذه السنة كان بالنسبة إليهم علامة على كارثة توشك أن تحدث وقد أثار المنجمون الرعب في قلوب العامة بسبب ذلك. وظهور هذا النجم المذنب يؤكده ميخائيل السرياني: ''في عام ١١٤٩ [حسب التقويم السرياني الذي يسمى أحيانًا السيلوسيدي: ٢٢٣هـ/٨٣٨م] في شهر تشرين الثاني [نوفمبر] ظهر مذنب في الجهتين الشمالية والجنوبية وامتدت أشعته إلى الغرب ودام ١٦ يوماً. وكان يظهر في الفجر حتى اختفاء نور الشمس،''[٣٩] ويشير أبو تمام إلى بطلان تأويل المنجمين من خلال الطباق بين الدهواء الـ''مظلمة'' ولمعان ذيل الكوكب الغربي؛ البيت ٧:

٧. وَخَوَّفوا النـاسَ مِـن دَهيـاءَ مُظلِمَـةٍ إِذا بَـدا الكَوكَـبُ الغَربِـيُّ ذو الـذَنَبِ''

ويوصف المنجمون بالسلبية في مقابل إيجابية الممدوح؛ فهم يستسلمون في تنبؤاتهم إلى البروج السماوية التي لا تدري شيئاً عن أحداث الدنيا أو حتى عن دورانها في السماء، البيتان ٨، ٩:

٨. وَصَـيَّروا الأَبـرُجَ العُليـا مُرَتَّبَـةً مـا كـانَ مُنقَلِبـاً أَو غَـيرَ مُنقَلِـبِ

٩. يَقضـونَ بـالأَمرِ عَنهـا وَهـيَ غافِلَـةٌ مـا دارَ في فَلَـكٍ مِنهـا وَفي قُطُـبِ

ولقد أثبت التاريخ، في النهاية، بطلان تنبؤات المنجمين—ولو كانت النجوم قادرة على كشف المستقبل، لأخبرت صدقاً بهذا الفتح العظيم الذي فاق كلَّ الفتوحات.

الجزء ٢: الأبيات ١١–١٤.

١١. فَـتحُ الفُتـوحِ تَعـالى أَن يُحـيطَ بِـهِ نَظـمٌ مِـنَ الشِعرِ أَو نَثـرٌ مِـنَ الخُطَـبِ

١٢. فَـتحٌ تَفَـتَّحُ أَبـوابُ السَـماءِ لَـهُ وَتَـبرُزُ الأَرضُ في أَثوابِهـا القُشُـبِ

١٣. يـا يَـومَ وَقعَـةِ عَمّورِيَّـةَ اِنصَـرَفَت مِنـكَ المُنـى حُفَّـلاً مَعسـولَةَ الحَلَـبِ

١٤. أَبقَيـتَ جَـدَّ بَـني الإِسـلامِ في صَـعَدٍ وَالمُشـرِكينَ وَدارَ الشِـركِ في صَـبَبِ

يؤسس إعلان النصر الإسلامي والاحتفال به في هذا المقطع للنغمة والصورة الشعرية السائدة في باقي القصيدة. وتُضَخِّمُ صيحةُ الحرب بلاغيًا من خلال تكرار الجذر اللغوي (ف–ت–ح) واللعب به: ''فَتْحُ الفُتُوح'' في البيت ١١، و''فَتْحٌ تَفَتَّحَ'' في شكل

جناس التصحيف. ويختتم الشاعر تنديده للمنجمين وينتقل في البيت ١٢ ليصف الغزو، مصرِّحاً بأنه أعظم من أن يُلِمَّ به شعر أو نثر، وذلك من خلال الصورة الشعرية للخصوبة في الشعر الجاهلي—المطر الذي يسقي الأطلال المقفرة وينبت فيها حياة معشبة. وهكذا يعبر الشاعر في عبارات نباتية عن الاستعارة الجنسية للغزو (فتح=الفتح، وفض البكارة) من خلال السيف (القضيب)؛ في حين أن دمار المدينة الكافرة يصبح بمثابة إنعاش وتجديد للأمة الإسلامية. وفي البيت ١٣ يخاطب الشاعر يوم عمورية ويعبر عن تحقق آمال المسلمين من خلال صورة للخصوبة والوفرة ذات أصول في ثقافة الشرق الأدنى القديم، اللبن والعسل. إن تأثير هذا الربط للغزو بصورة الخصوبة مقصود به استدعاء مفهوم الزواج المقدس *hieros gamos* في الشرق الأدنى القديم، ذلك الزواج الذي يجدِّد خصوبة وازدهار المملكة ويثبِّت دعائمها. وهذه الرهافة في التعبير تمهد للتشخيص الأنثوي للمدينة المغزوة في القسم التالي. في البيت ١٤ يستدعي الشاعر مرة أخرى مصطلحَيْ المنجمين في طباق (سعد؛ صبب) كي يعلن، بسخرية لا تخلو من مكر، الحظ السعيد للمسلمين وسوء الحظ لعابدي الأصنام (الروم المسيحيين)—والواضح أن هذا من تقدير المشيئة الإلهية، وليس القدر الأعمى.

الجزء ٣: الأبيات ١٥–٢٢.

١٥. أُمٌّ لَهُم لَو رَجَوا أن تُفتَدى جَعَلوا … فِداءَها كُلُّ أُمٍّ مِنهُمُ وَأَبِ
١٦. وَبَرزَةُ الوَجهِ قَد أعيَت رِياضَتُها … كِسرى وَصَدَّت صُدوداً عَن أَبي كَرِبِ
١٧. بِكرٌ فَما اِفتَرَعَتها كَفُّ حادِثَةٍ … وَلا تَرَقَّت إِلَيها هِمَّةُ النُوَبِ
١٨. مِن عَهدِ إِسكَندَرٍ أَو قَبلَ ذَلِكَ قَد … شابَت نَواصي اللَيالي وَهيَ لَم تَشِبِ
١٩. حَتّى إِذا مَخَّضَ اللَهُ السِنينَ لَها … مَخضَ البَخيلَةِ كانَت زُبدَةَ الحِقَبِ
٢٠. أَتَتهُمُ الكُربَةُ السَوداءُ سادِرَةً … مِنها وَكانَ اِسمُها فَرّاجَةَ الكُرَبِ
٢١. جَرى لَها الفَألُ بَرحاً يَومَ أَنقَرَةٍ … إِذ غودِرَت وَحشَةَ الساحاتِ وَالرُحَبِ
٢٢. لَمّا رَأَت أُختَها بِالأَمسِ قَد خَرِبَت … كانَ الخَرابُ لَها أَعدى مِنَ الجَرَبِ

٢٢. لَمّا رَأَت أختَها بالأمسِ قَد خَرِبَت كانَ الخَرابُ لَها أعدى مِنَ الجَرَبِ

كما أن جيش المسلمين موصوف بعبارات ذكورية، فإن المدينة تستوعب كلَّ الأوصاف الأنثوية فيما يلتزم الشاعر بـ"تأنيث" المدينة المغزوة ومن ثم تأنيث العدو الرومي بشكل عام. وهكذا، توصف عمورية، في البيت ١٥، بأنها أمٌّ للروم–ولا شك في أن سبب ذلك أنها كانت مقرًّا لبعض ملوك الروم—، وفي البيتين ١٦ و١٧، بأنها عذراء. (ربما لا يخلو الأمر من مكر أبي تمام وتعمُّده، وكان فيما يقال مسيحيًّا اعتنق الإسلام، أنه يصف مدينة عمورية بأنها "الأم العذراء،" أي السيدة مريم عند المسيحيين [والمسلمين]). ويستخدم الشاعر معنى "الصدّ" لوصف رَدِّ فعل المدينة المُمْتَنِعَة/الناقة لاقتراب أبي كرب/الجمل الفحل منها وتَعَرُّضِه الجنسي لها.[٤١] ويمضي الشاعر في تأسيس الاستعارة الجنسية لفتح عمورية فتحاً عسكريًّا من خلال وصف المدينة غير المنهوبة بعدُ بأنها شابَّة لم تلحق بها شيخوخة وعذراء لم تُفَضَّ بكارتُها، ومن خلال وصف محاولات فتحها الفاشلة السابقة وكأنها محاولات لافتراع عذريتها. يثبت ميخائيل السرياني تلك الأبيات وهو يقول "... كانت أمورين [عمورية] مدينة حصينة، إذ لم يستطع أحد احتلالها قبل أبي إسحق [المعتصم]، الذي فتحها خلال ١٢ يوماً، ووجد فيها شعباً كثيراً وأموالاً طائلة هي أموال المدن المجاورة المخزونة فيها."[٤٢] أما بالنسبة إلى التاريخ المعتمد للمدينة في العصور العربية، وصولاً إلى قصيدتنا، فإن ماريوس كَنَار M. Canard يلخصه فيما يلي:

> عمورية، حَصَّنَها زينون (٤٧٤–٤٩١)–ويقول المسعودي، مروج الذهب، ج٢، ٣٣١، أن أنستاسيوس بناها (٤٩١–٥١٨)–وقد تعرضت للتهديد في عدة مناسبات، وحاصرها أو احتلها العرب. وقد وصل إليها معاوية في ٢٥/٦٤٦؛ واضطرها إلى الاستسلام عبد الرحمن بن خالد بن الوليد في ٤٦/٦٦٦؛ وَاحْتُلَّتْ في ٤٩/٦٦٩ في أثناء حملة يزيد على القسطنطينية، حيث احتلها أحد قواد جيشه، وحرَّرَها إمبراطور المستقبل ليو الإسايوري Leo the Isaurian. ومن ثم جعلها ليو منيعة قوية، مما جعلها تقاوم بنجاح الحسن بن قحطبة في ١٦٢/٧٧٩، في عهد المهدي، ثم في ١٨١/٧٩٧، في عهد هارون الرشيد. وقد سَقَطَتْ فحسب في ٢٢٣/٨٣٨ على يد الجيوش القوية للمعتصم، حيث حاصرَها جنوده الأتراك لإثني عشرة يوماً، وهو الذي احتلَّها في النهاية من خلال الخديعة فحسب.[٤٣]

يربط الشاعر بين الحنين الغنائي والإحساس بالفقد والخراب الكامن في النسيب الكلاسيكي، وموتيفاته عن المحبوبة الراحلة والأطلال المقفرة، وبين المدينة المدمَّرة. ومن

ثم فإن بلوغ الزمن الإلهي غايته معبَّر عنه من خلال صورة أنثوية من نوع آخر في البيت ١٩:

١٩. حَتّـى إذا مَخَّـضَ اللّـهُ السِنينَ لَهـا مَخـضَ البَخيلَـةِ كانَـت زُبـدَةَ الحِقَـبِ

فالله قد قضى بموعد فتح المدينة وذلك من خلال صورة مخض السنين (الذي جعل من هذه البلدة زبدة السنين). والصورة هنا هي مخضُ المرأة المجتهدة (البخيلة) الحليبَ كي تستخرج الزبد من كل قطرة منه. إن الملمح المتميز لوصف الشاعر المدينة هو قدرته على الجمع بين المعاني المختلفة للنسيب الكلاسيكي في صورة موحَّدة. فعمورية تصبح في الوقت نفسه المحبوبة والأطلال. وهكذا فإن عمورية المدمَّرة في البيت ٢٠:

٢٠. أَتَـتهُمُ الكُربَـةُ السَـوداءُ سـادِرَةً مِنها وَكانَ اِسمُها فَرّاجَةَ الكُرَبِ

تَتَّضِحُ بالطبيعة الشعرية المثالية التي يتشارَك فيها كلٌّ من المحبوبة والأطلال: فما إن تغبْ المحبوبة مع رحيل قبيلتها، وتقض على ابتهاج الشاعر وفرحه، تـزُرْ أطيافها وخيالاتها الشاعرَ وتصبح آثارُ الأطلال شاهدةً على حزن الشاعر وأساه. وهكذا فإن مدينة أنقرة أخت مدينة عمورية تُشَخَّص وتُوصَفُ من خلال معجم الأطلال تحديداً في قول أبي تمام:

٢١. جَـرى لَهـا الفَـألُ بَرحـاً يَـومَ أَنقَـرَةٍ إِذ غـودِرَتْ وَحشَـةَ الساحاتِ وَالرُحَـبِ

٢٢. لَمّـا رَأَت أُختَهـا بِـالأَمسِ قَـد خَرِبَـت كـانَ الخَـرابُ لَهـا أَعـدى مِـنَ الجَـرَبِ

وفي البيت ٢١ يلعب الشاعر على فكرة التنبؤ بالمستقبل مرة أخرى من خلال ''الفأل'' الذي انطوى على الشؤم. ومرة أخرى، فإن التنبؤ الحقيقي مستمد من الفاعلية العسكرية الإسلامية، وليس على التكهن بالنجوم أو التطير بالطير.

الجزء ٤: الأبيات ٢٣–٣٥.

على الرغم من أننا نستطيع أن ندعو هذا الجزء، على سبيل تبسيط الأمر، ''وصف المعركة،'' فمن الواضح من البداية أن الشاعر لم يقصده وصفاً واقعيًّا للغزو. إنما ذهب إلى تحويل الحدث إلى أسطورة تثبت شرعية الهيمنة العربية–الإسلامية (وخصوصاً العباسية). هكذا نجد أن الشاعر قدَّم لنا أولاً صورة ذكورية كي يدعو إلى المبادرة والفاعلية من خلال المعاني الشعرية الحربية للمديح–السيوف البيض وأسنة الرماح اللامعة في

مقابل الخضوع السلبي لدورات الكواكب والنجوم لدى المنجمين. ثم لم يلبث أن أضاف إلى جانب هذه الصورة وصفاً لتاريخ مدينة عمورية من خلال المعاني الشعرية الأنثوية والغنائية للنسيب—المحبوبة والأطلال الدارسة. في البيتين ٢٣ و٢٤:

٢٣. كَم بَينَ حيطانِها مِن فارِسٍ بَطَلٍ قاني الذَوائِبِ مِن آني دَمٍ سَرَبِ

٢٤. بِسُنَّةِ السَيفِ وَالخَطِّيِّ مِن دَمِهِ لا سُنَّةِ الدينِ وَالإِسلامِ مُختَضِبِ

يتبدد التوتر بين السيف الغازي والمدينة العذراء من خلال صورة الدم—وهو رمز يجسّد افتراع الفتاة البكر والقتل في الوقت نفسه. وعلاوة على هذا، فإن كلاً من هذين الشكلين لسفك الدماء له القيمة نفسها من منظور التضحية، فكلاهما يعمل على بَثِّ الحيوية في الأمة. وهذان الشكلان من ناحية متطابقان—سفك دماء رجال عمورية على يد جيوش المسلمين معادل للانتهاك المجازي للمدينة. ومن ناحية أخرى، كما سنرى أدناه، فإن الانتهاك المجازي للمدينة المشخَّصة يرجع إلى السبي والانتهاك الحقيقي لنسائها.

وكما يتضح فإن تحليلنا لأسلوب أبي تمام في شعره لا يمكن اختزاله إلى مجرد تعداد الأنواع البلاغية، أو حتى إلى تصنيف معانيه من خلالها. إن علاقة الانتهاك بالغزو علاقة دلالية (من خلال مادة 'فتح')، ومن ثم مبنية على الجناس؛ وعلاقة تناظرية، ومن ثم مبنية على الاستعارة؛ وعلاقة المجاز المرسل، وهذا يعني أن الانتهاك جزء من الحرب، مما يؤدي إلى أن أساس العلاقة هو الكناية. وهكذا يمكن القول إن ثمة انهياراً للتمييز المعتاد بين الاستعارة والكناية، فثمة علاقات معقدة ومرنة بين المستويات المتعددة للحقيقة والمجاز؛ فليس هناك رمزية جزافية. وهكذا، فإن ذوائب رجال عمورية في البيت ٢٣ تقطر دماً. ويصف الشاعر رجال عمورية، من خلال مستويات رهيفة من الاستعارة، بأنهم خضبوا رؤوسهم بما سَنَّهُ السيفُ لهم وَحَكَّمَ به عليهم—أي سالتْ دماؤهم من واقع حبهم للقتال وعداوتهم للإسلام، ومن ثم ماتوا. وعلى العكس من ذلك، فإن جيوش المسلمين خضبوا رؤوسهم بالحناء حسب سُنَّةِ الإسلام—ومعنى ذلك أولاً، أنْ تسيلَ دماؤهم ويموتوا في سبيل الله، وليس حبًّا في القتال، ومن ثم يضمنون الدخول في الجنة؛ وثانياً، أن يخضبوا رؤوسهم بالحناء طبقاً لسنة نبيهم، وهو ما يُعَدُّ بالمثل رمزاً للحياة المتجدِّدة أو الحياة الدائمة في جنة الخلد (البيت ٢٤). كذلك يشير هذان البيتان إلى افتراع المدينة العذراء، بما أن الدم والحناء مرتبطان ارتباطاً رمزيًّا بالافتراع، كما هو معروف في عادة ''ليلة الحنة'' بالنسبة إلى العروس غداة يوم عرسها.

إن العلاقة الجدلية المعقدة للدم/الحناء والموت/البعث هو تعبير عن مبدأ التضحية الذي طبقاً له تُبْعَثُ الحياةُ في الجماعة، وتستعاد من خلال دم الضحية. وهذا يذكّرنا بأن المسلمين فتحوا عمورية، من وجهة نظرهم، كما نقرأها في الشروح والتواريخ، كان انتقاماً من غزو الروم لزبطرة في السنة السابقة.

في الأبيات ٢٥ إلى ٣١ يوصف تدمير الخليفة لمدينة عمورية:

٢٥. لَقَد تَرَكتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِها ... لِلنارِ يَوماً ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ

٢٦. غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهوَ ضُحىً ... يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ

٢٧. حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُجى رَغِبَت ... عَن لَونِها وَكَأَنَّ الشَمسَ لَم تَغِبِ

٢٨. ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءِ عاكِفَةٌ ... وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ

٢٩. فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت ... وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ

٣٠. تَصَرَّحَ الدَهرُ تَصريحَ الغَمامِ لَها ... عَن يَومِ هَيجاءَ مِنها طاهِرٍ جُنُبِ

٣١. لَم تَطلُعِ الشَمسُ فيهِ يَومَ ذاكَ عَلى ... بانٍ بِأَهلٍ وَلَم تَغرُب عَلى عَزَبِ

إن ما نراه هنا ليس وصفاً شعريًّا بقدر ما هو تكوين/توليد لأسطورة mythopoesis: إعادة تكوين الحدث التاريخي في صيغة أسطورة عن ''المصير الجلي'' الإسلامي الذي يتولى فيه الخليفة، على الأقل بلاغيًّا، امتلاكه لقوى كونية ويقوم بدور الأداة المنفذة لخطة إلهية (قضاء وقدر). والشاعر يبدأ البيتين ٢٥ و٢٦ بالفعلين ''تَرَكْتَ'' و''غادَرْتَ'' [الخطاب إلى الخليفة]—وهما من معجم النسيب حيث يستدعيان فراق المحبوبة وتخلي القبيلة عن منازلها ليعمرها الخراب والوحشة. ومع ذلك يلعب الخليفة في هذا السياق دوراً مزدوجاً—فأولاً هو الذي ''ترك'' و''غادر''، وثانياً، يبدو أنه يتولى الجانب التدميري للطبيعة والدهر/الزمن؛ بمعنى أنه يحقق من خلال الغزو والإحراق والسلب ما يحققه مرور الزمن، أو الدهر، من خلال الرياح والأمطار ودورة الفصول الموسمية. وهكذا نجد في القصيدة الإسلامية أن سيف الخليفة الذي هداه الله يقوم مقام يد الدهر الجاهلية.

في الأبيات ٢٦ حتى ٢٩ توهم سلسلة المطابقات بين النهار والليل والنور والظلام بأن الخليفة بإلهام من الله قد قَلَبَ الدورةَ الطبيعية لليل والنهار حتى ليبدو التقدُّم

الطبيعي وقد توقف؛ وسواد الليل وقد شحب وكأن الشمس قد أوقفت دورتها اليومية ولم تغب عن كبد السماء (البيت ٢٧). وفي البيت ٢٨ يَقلُب الدخان والنار حالَيْ الليل والنهار، حيث ''ضوء النار يصيِّر الليل نهاراً، وظلمة الدخان تصيِّر الضحى شحِباً،'' حسب تعبير التبريزي في الشرح. إن أبا تمام يأخذ المعاني الشعرية المألوفة عن التراب والدخان ونيران الحرب ويخلع عليها دلالة كونية. ويجمع البيت ٢٩ بين رعب أهل عمورية واضطرابهم من جهة وبين روع المسلمين الغازين من جهة أخرى. ذلك أن هذا السقوط للمدينة الكافرة يوصف وكأنه اضطراب في الدورة اليومية للشمس. فالخليفة لا يخضع للدورات السماوية للكواكب، كما كان المنجمون يتصورون، وإنما يقلبها ويتغلب عليها ويُحِلُّ محلَّها دوراته الخاصة. وفي هذه الأبيات بعينها من القصيدة يتحقق ما يعلن عنه في مطلعها: فالسيف، أي الفاعلية العسكرية الحاسمة، هو الذي يقرر المستقبل، وليس تخرصات المنجمين القائمة على حسابات النجوم وحركات الكواكب، وذلك لأن الخليفة الملهم من الله يمكن أن يقلب، مجازيًّا على الأقل، نظام هذه الدورات السماوية.

ينكشف الارتباط المتين بين الانتهاك وسفك الدماء المذكور أعلاه بوضوح في عبارات البيتين ٣٠ و٣١. فالشاعر يتكئ على الطباق ليقابل بين الأمرين، بحيث يعود الجنود المسلمون من ميدان الحرب طاهرين، مما قاموا به من جهاد ضد الكفر، وفي الوقت نفسه يعودون جُنُباً ''لأنهم أخذوا السبي فوطئوه فاحتاجوا إلى الغسل،'' حسب تعبير التبريزي.'' في البيت ٣١ يستخدم الشاعر طباقاً مزدوجاً لتقرير أن الشمس لم تطلع على ''بانٍ'' بأهله (متزوج) في عمورية، أي قُتِلَ كلُّ سكانها الذكور؛ ولم يَبْقَ في الجنود المسلمين ''عَزَب'' لأنهم وطئوا نساء السبي، فأصبحوا في حكم المتزوجين الذين غلبت عليهم شهواتهم. إن الاستعارة بتَكَشُّف الغمامِ عن السماء بعد العاصفة الهيجاء/[الحرب] (البيت ٣٠) تربط بين عملية التدنيس–التطهير للفتح وعملية الإخصاب في الطبيعة.

ما إن ينتهِ الغزو الدامي والعنيف وتدمير المدينة المصاحب له، حتى ينتقل أبو تمام [في الأبيات ٣٢ إلى ٣٥]:

٣٢. ما رَبعُ مَيَّةَ مَعموراً يُطيفُ بهِ ... غَيلانُ أبهى رُبىً مِن رَبعِها الخَرِبِ

٣٣. وَلا الخُدودُ وَقَد أُدمينَ مِن خَجَلٍ ... أَشهى إِلى ناظِري مِن خَدِّها التَرِبِ

٣٤. سَماجَةٌ غَنِيَت مِنّا العُيونُ بِها ... عَن كُلِّ حُسنٍ بَدا أَو مَنظَرٍ عَجَبِ

٣٥. وَحُسنُ مُنقَلَبٍ تَبقى عَواقِبُهُ جاءَت بَشاشَتُهُ مِن سوءِ مُنقَلَبِ

من النغمة العسكرية–البطولية للمديح إلى النغمة الغنائية للنسيب. فالمدينة المدمّرة والمهجورة تكتسب الآن [البيت ٣٢] جمالاً حزيناً لا يزول مثله مثل جمال أطلال المحبوبة الدارسة، أو تكتسب ما يفوق هذا الجمال. فربع مية المعمور الذي أكثرَ وَصْفَ حُسْنِهِ غيلان بن عقبة(الشاعر العاشق المعروف بذي الرمة) ليس بأحسنَ رُبىً من هذا الربعِ الخَرِب في عَيْنِ مَنْ فَتَحَها مِنَ المسلمين.

الجدير بالذكر في هذا الصدد أن اسم عمورية في العربية مشتق من الجذر الثلاثي (ع–م–ر)، أي يعيش ويبقى زماناً طويلاً، من أعمره الدار واستعمر الله عباده في الأرض أي طلب منهم العمارة فيها. فمكانة عمورية بالنسبة إلى الروم إذن توحي بالعبارة العربية ''البيت المعمور'' (القرآن: ٥٢: ٤)، بل توحي أكثر من ذلك في هذا السياق، بأن عمورية هي قلب الروم أو روحهم أو قاعدتهم، أي دارهم الأصيلة والعتيدة، ومن ثم فإن تدميره بمثابة تدمير روحيّ وحربي معاً. ويعبر الشاعر عن كل هذا من خلال مجموعة معقدة من التورية والطباق في البيت ٣٢ وهو ينظر بشماتة إلى ''خراب الربع المعمور.'' فصفة ''معمور'' (سواء بوصفها جناساً أو لعباً على الجذر اللغوي) تصبح تورية لعمورية وتشكل طباقاً مع الربع ''الخرب.''

إن مشهد الكفر مدحوراً ومنظر العدو مهزوماً، أشهى إلى المنتصرين من الخدود التي اصطبغت من حمرة الخجل (البيت ٣٣). أما البيت ٣٤ فينطوي على غموض بعينه أو مزج بين المعاني الشعرية، أو بالأحرى يحل غموض البيتين السابقين عليه: فكما تقع عين الشاعر–المحب على علامات وآثار للسعادة الآفلة في الأطلال الموحشة لمنازل محبوبته، كذلك ترى عيون المسلمين المنتصرين جمالاً ومناظر عجيبة لقدرة الله ولنصر الإسلام في قبح المدينة المخربة وآثارها؛ أو ترى، كما يعبر الشاعر في استخدامه اصطلاح المنجمين على المفارقة في البيت ٣٥، ''انقلاباً'' (أي انتصاراً للنور على الظلام في هذه الحالة)، ويقابل حسن حظ المسلمين سوء حظ الكفار. وهكذا فالشاعر، بعد تحويله هدم عمورية إلى أسطورة عن قوة الخليفة الكونية والمصير الإسلامي الجلي ينتقل في البيت:

٣٦. لَو يَعلَمُ الكُفرُ كَم مِن أَعصُرٍ كَمَنَت لَهُ العَواقِبُ بَينَ السُمرِ وَالقُضُبِ

إلى ما قد نعتبره المديح التقليدي في هذه القصيدة.

الجزء ٥: الأبيات ٣٦-٤٩.

يبدأ أبو تمام هنا، كما فعل في البيت ١٩، بالتصريح بأن هزيمة الكفر كانت أمراً مقضيًّا لا مفرَّ منه، كما لو كانت هذه الهزيمة تتربص به حتى اللحظة المناسبة (البيت ٣٦). وهكذا، مرة أخرى، يُشَخِّصُ الزمن ليس بأنه يد الدهر/خبط عشواء الجاهلية، وإنما بأنه قوة عسكرية تقاتل في صفوف المسلمين. وفي البيت ٣٧:

٣٧. تَـدبيرُ مُعتَصِـمٍ باللَـهِ مُنـتَقِمٍ   لِلّـهِ مُرتَقِـبٍ في اللَـهِ مُرتَغِـبِ

يرد اسم الخليفة ويلعب الشاعر، مستغلاً حسن التقسيم الواضح في البيت، على اشتقاق الاسم ويدعم ذلك من خلال التشطير، والذي نجح فيه أبو تمام من خلال تكرار اسم الله الذي يكوِّن جزءاً من اسم الخليفة (المعتصم بالله)، وجعل هذا التكرار بمثابة الخيط الرفيع الذي ينتج الدلالة إلى جانب السجع المشروط في التشطير والموحَّد من خلال البنية الصرفية لأسماء الفاعل (مُفْتعِل). إن طبيعة العلاقة بين الخليفة والدين مقرَّرة بإحكام: فمن أجل النصر، يعتمد الخليفة على الله، على مرسوم إلهي ووحي إلهي: إنه لا يغزو باسمه الخاص، بل كي ينتقم لله وللإسلام؛ ومناقبه تقرِّبه من الله وسوف تدخله الجنة؛ فمراعاته الله فيما يفعل ورغبته فيما يدنيه من الله ليس سعياً إلى مكاسب دنيوية ومادية وإنما سعيٌ في سبيل الله. والشاعر يمتد هنا بمفهوم شعريٍّ لفكرة أن ''الفأل في الاسم'' *nomen est omen* إلى نوع من القضاء والقدر من خلال الصيغة الصرفية. لقد أَلِفَ الخليفةُ النصرَ ولازَمَهُ حتى أن الرعبَ الذي يَبُثُّهُ في قلوب أعدائه يسبقه إليهم مثل جيش مُجَلْجِلٍ صاخب، في قول الشاعر:

٣٨. وَمُطعَمِ النَصرِ لَم تَكهَم أَسِنَّتُهُ   يَوماً وَلا حُجِبَت عَن رُوحِ مُحتَجِبِ

٣٩. لَم يَغزُ قَوماً وَلَم يَنهَد إِلى بَلَدٍ   إِلّا تَقَدَّمَهُ جَيشٌ مِنَ الرَعَبِ

ونفس الخليفة تتميز بثبات وجَلَدٍ يساوي ما لدى جيش كامل ضخم:

٤٠. لَو لَم يَقُد جَحفَلاً يَومَ الوَغى لَغَدا   مِن نَفسِهِ وَحدَها في جَحفَلٍ لَجِبِ

ومع ذلك فإن قوة الخليفة مستمدة من قوة الله. وفي البيت:

٤١. رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها   وَلَو رَمى بِكَ غَيرُ اللَهِ لَم يُصِبِ

فالله هو الفاعل النهائي؛ والخليفة سلاحه. وهذا ما تدعمه البنية التركيبية الجدلية لبقية البيت: ''رَمى بِكَ اللَهُ بُرجَيها فَهَدَّمَها''–وهو بيت يذكِّر بالآية القرآنية: ''فلم

تقتلوهم ولكن الله قتلهم وما رَمَيْتَ إذْ رَمَيْتَ ولكن الله رَمَى'' (القرآن ٨: ١٧). وعلاوة على هذا، فبقدر ما تشير هذه الآية إلى يوم بدر، فإن البيت ٤١ يمهد الطريق أمام أبي تمام حتى يقوم بالمقارنة الواضحة في البيت ٧٠ بين غزوة المعتصم لعمورية وغزوة الرسول وانتصاره مع حفنة قليلة من المسلمين على جيوش مكة (انظر أدناه). فمهما كان السهم مُفَوَّقاً، فإن الرامي هو الذي يخطئ ويصيب؛ ولو لم يعلن الشاعر أن الرامي لم يكن إلا الله، لأخطأ لُبَّ المسألة. وكذلك، مهما تكن جهود العدو في حماية المدينة، وقد أحاطوها بالجند والرماح حتى صاروا كالشجر الملتف حولها، فإن الله مفتاح كل معقل حصين:

٤٢. مِن بَعدِ ما أشَّبوها واثِقينَ بها وَاللَهُ مِفتاحُ بابِ المَعقِلِ الأَشِبِ

أما في البيت:

٤٣. وَقالَ ذو أَمرِهِم لا مَرتَعٌ صَدَدٌ لِلسارِحينَ وَلَيسَ الوِردُ مِن كَثَبِ

فيعبر قائد الروم عن ثقته في أن جنود المسلمين لا يجدون مرتعاً ولا مسرحاً لدوابهم، ولا ماءً بالقرب منهم يردونه. فإذا ضاق بهم الأمر انصرفوا عن المدينة ولم يطيقوا حصارها. وفي البيتين التاليين، ٤٤ و٤٥:

٤٤. أَمانِياً سَلَبَتهُم نُجحَ هاجِسِها ظُبى السُيوفِ وَأَطرافُ القَنا السُلُبِ

٤٥. إِنَّ الحِمامَينِ مِن بيضٍ وَمِن سُمُرٍ دَلوا الحَياتَينِ مِن ماءٍ وَمِن عُشُبِ

يتحوّل هذا الماء وما يرعاه القوم من كَلَإِ الأرض تحوُّلاً مجازيًّا إلى تعبير عن جدل حول الأخذ بالثأر. إن نقص العناصر الطبيعية لاستمرار الحياة يعوَّض عنه من خلال الأسلحة (الرماح والسيوف): فلا تُنالُ لذَّةُ الأكلِ والشرب (الحياتَيْن) إلا بالرماح والسيوف (الحِمامَيْن). ومرة أخرى، فإن موت العدو هو بمثابة بعث — أو إعادة ولادة — المسلمين، وهي الفكرة التي تشير إليها صورة الخصوبة والوفرة في البيت ١٢، والصورة التنجيمية [التي تدور حول فكرة الحظ] في البيتين ١٤ و٣٥.

يختم الشاعر المديح التقليدي بمخاطبة الخليفة بضمير المخاطب المفرد وملخصاً هذا المديح في أربعة أبيات، بداية من سلب توفيل لزبطرة في البيت ٤٦ إلى تدمير الخليفة لعمورية في البيت ٤٩:

٤٦. لَبَّيتَ صَوتاً زِبَطرِيّاً هَرَقتَ لَهُ كَأسَ الكَرى وَرُضابَ الخُرَّدِ العُرُبِ

٤٧. عَداكَ حَرُّ الثُغورِ المُستَضامَةِ عَن بَردِ الثُغورِ وَعَن سَلسالِها الحَصِبِ

٤٨. أجبتــه معلنــاً بالســيف منصــلتاً ولــو أجبــت بغــير الســيف لم تُجَــبِ

٤٩. حتــى تركــتَ عمــودَ الشــركِ مُنْعَفِـراً ولم تُعَــرِّجْ علــى الأوتــادِ والطُّنُــبِ

إن تأثير هذا المقطع ينحصر في تصوير السجال العسكري بين المسلمين والروم من خلال عبارات الشرف والأخذ بالثأر. ويتشابه الشكلان الأساسيان للعنف، قتل الرجال وانتهاك النساء السبيات، إلى حد قريب للغاية. وفي هذه القصيدة، فإن العنف الموصوف حسب جنس الواقع عليه من انتهاك، من هيمنة وشرف ذكوري في مقابل تضحية ومهانة أنثوية، مستخدم بوصفه استعارة مسيطرة لتحويل النصر والهزيمة العسكرية إلى إيديولوجية للهيمنة الإسلامية. وهكذا فإن الهزيمة الإسلامية السابقة على يد الروم معبر عنها بوصفها إذلالاً وتلطيخاً لشرف المسلمين نتيجة لانتهاك الروم للنساء المسلمات الأسرى من مدينة زبطرة وهي صوت الأنوثة المنتهكة التي دعت المعتصم للانتقام والثأر لهذا الشرف المهدور. فعندما سمع الخليفة استغاثة السبية المسلمة في زبطرة وقد أهانها آسروها من الكفار حرَّم على نفسه النساء والخمر حتى يثأر لكرامة الإسلام (البيت ٤٦). وتحريم المعتصم على نفسه الخمر والنساء ليس سوى النذر الطقوسي المعروف (بالامتناع عن الخمر والنساء والغسل والعطور واللحم) والذي يشير إلى الدخول في مرحلة التضحية من هذا الطقس (كما هو الأمر في الحج)، وكما هو، بصورة أكثر مناسبة، في شعيرة الأخذ بالثأر (انظر الفصل ٤). والشاعر يلعب مرة أخرى على الصورة الجنسية الأنثوية في عقد مقابلة بين النساء المصونات في بلاط الخليفة وبين المرأة المسلوبة في زبطرة. وفي البيتين ٤٧ و٤٨ إشارة إلى تشابه وتقابل مجتمعين في الجناس الكامل في كلمة ''ثغور'' (أفواه النساء والمدن على الحدود): فالتضمين الجنسي للحرارة والعنف في الحرب أو الانتهاك (حقيقيًّا كان أم مجازيًّا) يقابله برد ثغور الحسان وعبثهن في البلاط.

في البيت ٤٩ ينهي أبو تمام المديح التقليدي بالجمع بين صورة مدينة عمورية بوصفها عمود أهل الشرك، أي قاعدتهم، ولم يعمد إلى ما صغر من الأمور (الأوتاد والطنب)، أي لم يقتنع بالقرى الصغيرة وسبي من فيها، وبين إحدى الاستعارات الكبرى في أثناء القصيدة—أي وصف عمورية من خلال صورة الأطلال الدارسة في النسيب. وعلى العكس من الشاعر—المحب الذي يستوقف أصحابه ويعرِّج على آثار منازل المحبوبة، فإن الخليفة لا تشتت انتباهه القرى والمدن الصغيرة وهو في طريقة إلى عمورية، لكنه يقصد مباشرة إلى قصبة أهل الشرك، تاركاً إياها وقد غطاها التراب، كما

تفعل القوى العنيدة للطبيعة في الأطلال–الريح والمطر ومرور الزمن–بالمنزل الذي كان ''معموراً'' بالمحبوبة ذات يوم.

الجزء ٦: الأبيات ٥٠–٥٨.

٥٠. لَمّا رَأى الحَربَ رَأيَ العَينِ توفِلِسٌ	وَالحَربُ مُشتَقَّةُ المَعنى مِنَ الحَرَبِ
٥١. غَدا يُصَرِّفُ بِالأَموالِ جِريَتَها	فَعَزَّهُ البَحرُ ذو التَيّارِ وَالحَدَبِ
٥٢. هَيهاتَ زُعزِعَتِ الأَرضُ الوَقورُ بِهِ	عَن غَزوِ مُحتَسِبٍ لا غَزوِ مُكتَسِبِ
٥٣. لَم يُنفِقِ الذَهَبَ المُربي بِكَثرَتِهِ	عَلى الحَصى وَبِهِ فَقرٌ إِلى الذَهَبِ
٥٤. إِنَّ الأُسودَ أُسودَ الغيلِ هِمَّتُها	يَومَ الكَريهَةِ في المَسلوبِ لا السَلَبِ
٥٥. وَلّى وَقَد أَلجَمَ الخَطِّيُّ مَنطِقَهُ	بِسَكتَةٍ تَحتَها الأَحشاءُ في صَخَبِ
٥٦. أَحذى قَرابينَهُ صَرفَ الرَدى وَمَضى	يَحتَثُّ أَنجى مَطاياهُ مِنَ الهَرَبِ
٥٧. مُوَكِّلاً بِيَفاعِ الأَرضِ يُشرِفُهُ	مِن خِفَّةِ الخَوفِ لا مِن خِفَّةِ الطَرَبِ
٥٨. إِن يَعدُ مِن حَرِّها عَدوَ الظَليمِ فَقَد	أَوسَعتَ جاحِمَها مِن كَثرَةِ الحَطَبِ

في هذه المرحلة يقدم لنا أبو تمام مقطعاً في هجاء قيصر الروم، توفيل، في مقابل قسم المديح السابق للخليفة المعتصم. وينبغي أن يفهم هذا المقطع بوصفه تابعاً ورديفاً لبنية المديح المهيمنة على هذه القصيدة واحتفالها بالنصر الإسلامي. ومن هذه الجهة فهو يماثل مقطعي الهجاء والفخر في قصيدة النصر للأخطل في مديح عبد الملك بن مروان (الفصل ٣). وينبغي أن نلاحظ بدايةً أنه في حين أن المعتصم نفسه قاد الجيش في حملة عمورية، فإن نظيره الرومي لم يشارك في القتال (انظر أعلاه عن الخلفية التاريخية). إن التقابل الأساسي هو بين الحوافز الدنيوية التي ينطلق منها توفيل وبين الوازع الديني لدى المعتصم إلى الأخذ بالثأر/تحقيق العدل.

إن ردة فعل توفيل الأولى، وهو يرى المعتصم وجيشه يتقدمون مثل لجّ البحر، أن يربط في ذهنه بين ''الحرْب'' (بمعنى القتال) و''الحرَب'' (بمعنى السلب) والخوف على فقدان ماله (البيت ٥٠). ورغبةً في تخفيض خسائره ما أمكن، يحاول أن يبذل

أموالاً للمعتصم من طريق تعويضه عن خسائر المسلمين في زبطرة (انظر أعلاه)، لكن جيوش المسلمين، مثلها مثل ماء فيضان متدفق، لا يمكن صده، تغلبه (البيت ٥١). وتتغير الاستعارة من فيضان البحر الهائج إلى عقاب طبيعي ساحق، الزلزال—وهو عقاب قرآني مألوف لتنفيذ المشيئة الإلهية. إن تعبير ''زُعزِعَتِ الأرضُ'' (البيت ٥٢) مرادف لعبارة أبي العتاهية ''زلزلزت الأرض'' (البيت ٩). ومع ذلك فإن العبارة نفسها تنضح على يد أبي تمام بنبرة سخرية نفسية، ذلك أن الفشل الأخلاقي للإمبراطور الرومي، أي جبنه، هو الذي يجعل الأرض (تبدو) مزلزلة تحت قدميه.

وهذا المفهوم للعدالة يجد صدى له في وصف الخليفة بأنه ''محتسب'' (أي من يحتسب عمله عند الله تقرباً وتقوى)، وهنا يشير الوصف إشارةً دقيقة إلى احتساب الأخذ بالثأر للمدينة الإسلامية زبطرة، وخصوصاً في ارتباطه بزلزلة الأرض، مستدعياً رؤية يوم الحساب (انظر أعلاه). إن المحتسب للأجر لدى الله (المعتصم) يوضع في مقابل المكتسب للمال في الدنيا، توفيل (البيت ٥٢). ويعلن الشاعر في البيت ٥٤ أن أُسْدَ الحرب الحقيقيين، على العكس من توفيل الجشع، يتطلعون إلى المسلوبين—بمعنى قتل الأعداء وسبي نسائهم (بما يتضمنه ذلك من البعث الطقوسي والخصوبة التي ينطوي عليها القتل والانتهاك)، مدافعين ومنتقمين للإسلام ضد الكفر—، ولا يتطلعون إلى السلب — أي الأموال (من قبيل الرشوة أو الغنيمة في الحرب). وهكذا نجد توفيل في البيت ٥٥ وقد ألجمه الخوف حتى ذهل عقله واضطربت أحشاؤه. وهكذا ينكص الكافر على عقبيه ويهرب من ميدان المعركة على النقيض من المعتصم الذي يتقدم ويهجم بالسيف في البيت ٥٤. إن ''جشع'' توفيل إلى الذهب يقابله ''كرمه'' في توزيع الموت على أقاربه (ندماء الملك) في ميدان الحرب بدلاً من المخاطرة بحياته التي نجا بها وكأن الهرب نفسه مطيته في البيت ٥٦، فيقصد توفيل أعالي الأرض الآمنة حيث يطل على ميدان الحرب وقد نال من قلبه طيش الخوف ممن يمكن أن يتبعه من المحاربين المسلمين في البيت ٥٧. ينهي أبو تمام في البيت ٥٨ هجاء توفيل بصورة شعرية جاهلية عن الظليم (ذكر النعامة)—المعروف بخوفه من النار ونفوره وسرعته في الجري—ونيران الحرب: فالمعتصم قد أَسْعَرَ نار الحرب، وأما توفيل فمثله مثل الظليم قد لاذ بالفرار.

الجزء ٧: الأبيات ٥٩–٦٦

٥٩. تِسعونَ ألفاً كآسادِ الشَرى نَضِجَت   جُلودُهُم قَبلَ نُضجِ التينِ وَالعِنَبِ

٦٠. يـا رُبَّ حَوبـاءَ حـينَ إجتُـثَّ دابــرُهُم ... طابَـت وَلَـو ضُـمِّخَت بِالِمسكِ لَـم تَطِـبِ

٦١. وَمُغضَـبٍ رَجَعَـت بـيضُ السُـيوفِ بِـهِ ... حَـيَّ الرِضـا مِـن رَداهُـم مَيِّـتَ الغَضَـبِ

٦٢. وَالحَـــربُ قائِمَـــةٌ في مَــأزِقٍ لَجِـــجٍ ... تَجثـو القِيـامُ بِـهِ صُـغراً عَلـى الرُكَـبِ

٦٣. كَـم نيـلَ تَحـتَ سَـناها مِـن سَـنا قَمَـرٍ ... وَتَحـتَ عارِضِـها مِـن عـارِضٍ شَـنِبِ

٦٤. كَـم كـانَ في قَطـعِ أَسـبابِ الرِقـابِ بِهـا ... إِلى المُخَـــدَّرَةِ العَـــذراءِ مِـــن سَـــبَبِ

٦٥. كَـم أَحـرَزَت قُضُـبُ الهِنـدِيِّ مُصـلَتَةً ... تَهتَـــزُّ مِـــن قُضُـــبٍ تَهتَـــزُّ في كُثُـــبِ

٦٦. بـيضٌ إِذا إنتُضِيَت مِـن حُجبِهـا رَجَعَـت ... أَحَـقُّ بِـالبيضِ أَترابـاً مِـنَ الحُجُـبِ

يعود هذا القسم مرة أخرى إلى قتل رجال العدو وانتهـاك نسـائهم ليصـل بنـا إلى الـذروة الموضوعاتية والبلاغية للقصيدة. يفتتح الشاعر المقطع بحجة ساخرة أخرى على النبوءات الخائبة للمنجمين الروم، وهذه المرة ردًّا على زعمهم أن مدينتهم لا يمكـن أن تفتح قبـل نضج العنب والتين. وهكذا يصف الشاعر التسعين ألف محارب من الـروم القتلـى بـأنهم مثل ثمار للغزو قد ''نضجت أعمارهم'' وحان ''قطافها.'' إن للارتباط المجـازي بـين العدو قتيلاً وبين الفاكهة ناضجة معنى أبعد–أي أن موتهم/نضـج أعمـارهم بمثابـة حيـاة للمسلمين (انظر كذلك البيت ٤٥ أعـلاه). أمـا البيتـان التاليـان (٦٠، ٦١) فيسـتخدمان بالمثل الصورة التقليدية للأخذ بالثأر لوصف جدلية المدنس/المطهر، أي المقابلة بـين الـدم المطلول وبين الدم المأخوذ بثأره أي المغسول: فالنفس المهمومة والحزينة لعدم الأخذ بالثأر تطيب وتُسَرُّ إذا ثأرت من عدوها؛ وذلك في ثنائيـة متوازنـة الأطـراف–الحيـاة والمـوت، الرضا والغضب–والشاعر يعطينا عبارة أكثر تحديداً وإيجازاً عن الجدل الطقوسـي للأخـذ بالثأر: فمن خلال القضاء على العدو، تعود إلى الجندي المسلم حياتـه، ويمـوت غضـبه. وفي البيت ٦٢ تقوم الحرب منتصرة في حين يجثو الأعداء على الركب لثقل ما حملوه من أمر الحرب.

في هذه النقطة نجد تقدماً من قتل الجنود الـروم إلى انتهـاك النسـاء. ويقـدِّم أبـو تمام، في مقطع ذي كثافـة بلاغيـة فائقـة للعـادة، تقـابلاً نهائيًّـا بـين المعـاني الشـعرية الذكورية للمديح والمعاني الشعرية الأنثوية للنسيب، والتي كان تعاقبها الجدلي قد أنـتج التصاعد الدينامي للقصيدة. والشاعر يبدأ في البيت ٦٣ بصور الخصوبة المتصـلة بتعاقـب

الفصول والمواسم: صورة القمر المتألق سناه، وهي صورة شعرية تقليدية لامرأة بيضاء، كما هي رمز للخصوبة الأنثوية، وهي مسبية تحت سنا البرق/الحرب (مثله مثل صاعقة زيوس-أي رمز الخصب الذكوري) أو واقعة تحت وقع السيف اللامع. إن السحابة الممطرة (العارض) هي أيضاً عنصر خصوبة ذكورية. وهكذا فإن الجناسين الموجودين في هذا البيت في ''سنا'' بمعنى الضوء اللامع للحرب و''سنا'' بمعنى وجه المرأة الأبيض المتألق، وفي ''عارض'' بمعنى ''سحابة'' من غبار الحرب و''عارض'' بمعنى ثغر العذراء المُتَبَسِّم بأسنانها البيضاء اللامعة كذلك، يعكسان طبقات من المعنى. إن الجمع بين قتل الرجال وانتهاك النساء يشير إلى صلة العلة والمعلول بينهما والتي تتأكد في البيت ٦٤ بصورة واضحة-فلا سبيل إلى سبي نساء العدو إلا من خلال قتل الرجال. إن بين قتل العدو وانتهاك نسائه عنصراً للمطابقة بالإضافة إلى عنصر للسببية، وذلك أن ''لاستدجاع الخصوبة،'' كما يلاحظ شتفن شبيرل، ''ما يناظره بين تيمات الحرب. فكثير من القصائد تربط بين قتل الخليفة أعداءه وبين بعث حياة جديدة في مملكته. فقتل الأعداء يصوَّر بوصفه فعلاً من أفعال التضحية التي سوف تضمن ازدهار الأرض.''[٤٤]

أما البيتان ٦٥ و٦٦ فهما أكثر وضوحاً بل أكثر ثراءً في إيحاءاتهما الأدبية. فنلاحظ في البيت ٦٥ تكرار ذكر ''كم'' الخبرية التي وردت كذلك في بداية البيتين ٦٣ و٦٤، وهو تكرار يكثف صورة الانتهاك، ويصل بالصورة إلى ذروتها. كما أن هذا التتابع والكثافة يُضَخِّمان من خلال الكثافة البلاغية المتصاعدة التي تصل إلى ذروتها في اللعب المزدوج بالكلمات الذي يشمل الجناس والطباق لينتج عنه عناصر متعارضة للذكورة والأنوثة متطابقة لفظيًا. فكلمة ''سيف'' مستبدلة بكلمة ''قضب،'' مفرد ''قضيب'' (وهي بمعنى سيف أو قصبة، لكنه يعني كذلك عضو الذكر)، ومن ثم فإن المقصد الجنسي لا يغيب عن النعت ''الهندي.'' وكما رأينا في البيت ٦٣، فإن الشاعر في البيت ٦٥ يلعب بالكلمات عن عمد كي يولِّد معاني متعارضة من مفردات متطابقة. وهكذا فإن السيوف الهندية (القضب) المسلولة والمهتزة، ''قُضُبُ ... تَهْتَزُّ،'' في أيدي الجنود المسلمين تشكِّل جناساً مع الاستعارة الجاهلية التقليدية التي تقارن بين امرأة ذات خصر نحيف (قَدٍّ) وبين القصبة/الغصن (القضيب مرة أخرى) المهتز، ''قُضُبُ ... تَهْتَزُّ،'' في كثيب من الرمل (الذي يعني هنا عجز المرأة). إن ''القضب'' تهتز من نشوة، والعذارى تهتز من خوف. ويخلق هذا التوازن التام للجناس المزدوج تركيبة جدلية لفظية ودلالية كلية، تطابقاً نهائيًا للصورة الطباقية الذكر/الأنثى والمديح/النسيب والتي

ولّدتْ التوتر الدينامي للقصيدة. ونرى مثل هذا التركيب المحكم لصورة المديح وصورة النسيب مرة أخرى في البيت ٦٦، كما الأمر في البيت ٦٥، حيث يتضمن الجناس اللفظي أو التطابق طباقاً دلاليًا أو تركيبة جدلية حتى تندمج المتعارضات بعضها في البعض الآخر. فالشاعر يجمع بين صورة المديح حيث السيوف مسلولة من أغمادها، وهي توحي بالفعل الجنسي كذلك، وبين أكثر صور النسيب تقليدية عن البكارة-البكر البيضاء البشرة المستورة في خدرها، تحيط بها أترابها. وهكذا فإن النصال البيض (القضب) مسلولة من حجبها كي تنتهك حجب العذارى البيضاء البشرة. وهكذا فإن البيتين ٦٥ و٦٦ يؤكدان لنا أخيراً فحولة السيف وهو ما قد صرَّح به الشاعر في البيتين الأولين من القصيدة.

إن تعليقاً إضافيًا على أسلوب الشاعر لأمر يستحق ذكره في هذا الصدد. لقد أنجز أبو تمام الذروة البلاغية للقصيدة في البيتين ٦٥-٦٦ من عدة سبل. فأولاً، تحركت الصور الشعرية المجنَّسة gendered التي تجري في ثنايا القصيدة باطراد من المجاز-السيف بوصفه شعاراً للفحولة الذكورية أو القضيبية، تشخيص المدينة في صورة عذراء منتهكة، وهذا يؤدي إلى مقطع المعركة، القتل، الحرق والانتهاك (الأبيات ١٥-٣١)-إلى الحقيقة- بصرف النظر عن التعبير البلاغي المكثف والمعقد- للجنود المسلمين يغتصبون النساء الروميات. وثانياً، اتجاه السيرورة لهذا القسم الخاص (الأبيات ٥٩-٦٦) من ذبح الرجال إلى انتهاك النساء. بالإضافة إلى ذلك، ثمة تكثيف بلاغي، وكثافة متصاعدة وتعقد للعب بالكلمات، تتحقق من خلاله كلٌّ من الذروة الشعرية والجنسية، كما هو واضح في الفقرة السابقة. ومن الجدير بالملاحظة أن تأثير الصدمة التي أحدثها مشهد الانتهاك يتحقق من خلال الواقعية أو الحسية الصريحة المرئية، لكن من خلال اللعب البلاغي المعقد بالكلمات.

في مقطع انتهاك النساء هذا (الأبيات ٦٣-٦٦) يكمل أبو تمام ويعزز المدى البلاغي للبنية المزدوجة للجنوسة: ذكر/أنثى؛ معتدٍ/ضحية؛ مسلم/كافر. وقد كان هناك تقدم تبادلي من الضحية المسلمة المؤنثة والمعتدي الرومي الذكر في زبطرة إلى صورة نهائية للمعتدي المسلم الذكر والضحية الكافرة الرومية الأنثى. وفي هذا الصدد، ينبغي أن نتذكر أن صورة البكارة المفضوضة، مهما تنوعت التفاصيل أو تحققت بقسوة، هي الوسيلة التقليدية للتعبير عن الإذلال (الذكوري) والمهانة القصوى. ومن حيث إعادة بناء الدولة الشكلي الاجتماعي الذي تشتمل عليه غالباً قصيدة المدح، فإن تطابق النظام السياسي من

الانتصار العربي الإسلامي مقابل الهزيمة الرومية المسيحية مع النظام الطبيعي من هيمنة الذكر الجنسية مقابل مهانة الأنثى الجنسية لهو تعبير عن الإرادة الإلهية.

قبل الانتقال إلى القسم الختامي للقصيدة، لعلنا نلخص مناقشتنا الخاصة بالصورة الشعرية المبنية على الجنوسة والتي تهيمن على القصيدة حتي تبلغ ذروتها في البيتين ٦٥-٦٦. إن الجدل الجنوسي في قصيدة أبي تمام يحدد القيم العسكرية-البطولية المحتفى بها في التقليد الشعري العربي، وخصوصاً في قسم المديح من القصيدة، من حيث هي قيم ذكورية. ويستخدم الشاعر السيف، والعدوان العسكري القضيبي ضمنيًا الذي يجسده ليبدع قصيدة تهيمن عليها استعارة الغزو الجنسي للغزو العسكري (وهذه الاستعارة، كما أوضحنا، تقوم كذلك مقام المجاز المرسل والكناية). إن الثنائية الجنوسية الإيجابية-السلبية تمتد لتحيط بالتقابل بين الفعالية العسكرية عند الخليفة والمسلمين وبين سلبية المنجمين في تقرير مجرى الأحداث. وهذا بالتالي يمتد إلى إثبات أن الإسلام العربي نصير للمبدأ الذكوري، الإيجابي، أما المسيحية الرومية فأنثوية، سلبية، وفي النهاية، منقادة. وثمة بعد أخلاقي مفروض على الثنائية الدينية هذه: فالإيجابية العسكرية الإسلامية مصورة بوصفها جهاداً مفروضاً بأمر إلهي من أجل ثواب الآخرة على النقيض من الإمبراطور المسيحي الرومي الذي لا يقاتل إلا للكسب المادي والذي يهرب من الميدان إن تعرضت مصالحه المادية أو حياته الدنيوية للخطر. وهكذا يهيمن المديح المتصل بالنصر الإسلامي على القصيدة بنيويًا وموضوعاتيًا؛ وتلحق به العناصر النسيبية عن التدمير، الخضوع، وانتهاك مدينة عمورية وسكانها الحقيقيين من النساء، وكذلك العناصر المتصلة بالهجاء في وصف الإمبراطور الجبان.

إن المقارنة بين استخدام كل من أبي تمام وأبي العتاهية للبنية الجنوسية، من سيطرة الذكر وخضوع الأنثى، تكشف عن اختلافات شعرية وسياسية مثيرة. ففي قصيدة أبي العتاهية الأقرب إلى شكل الغزل، تؤدي أمة المسلمين، في شكل الخلافة، دور الأنثى. ومن ثم تصبح علاقة السيطرة-الخضوع هي علاقة الخليفة برعاياه، وذلك حتى تصبح الرسالة في النهاية- مثلها مثل أخبار أبي العتاهية ''الأخلاقية''-تأنيث الرعية المسلمة والمكونة من الذكور [ممن تؤخذ البيعة منهم]، وخضوعها لإرادة الخليفة (السياسية/الجنسية) والتخلي عن رغباتهم (السياسية/الجنسية). وفي المقابل، فإن كلاً من الخليفة المعتصم وجيوشه من المسلمين، في قصيدة أبي تمام، يحتل الجانب الذكوري العدواني-المسيطر من الثنائية الجنوسية هذه، في حين أن العدو الرومي المسيحي يمثل

دور الأنثى. وهكذا فإن كلاً من الخليفة وجنوده يتطابق مع السيف/القضيب في ثنايا القصيدة وهكذا يتطابقان (الخليفة والجنود) معاً بنوع من الترابط الكنائي والاستعاري على السواء. وكما أن الخليفة يوصف في القصيدة بأنه الغازي والمنتهك المجازي للمدينة البكر، فإن جنوده المسلمين يُصَوَّرُونَ بشكل واضح، وإن كان بأسلوب بلاغي معقد التعبير، بأنهم الرجال الذين قتلوا رجال عمورية واغتصبوا نساءها. وهكذا فإن الخليفة وجيوشه يتشاركون في تحقيق الرغبة الإسلامية والمشيئة الإلهية. إن الهيمنة الإسلامية والشرف الإسلامي يستعاد، خلال غزو عمورية، وينحدر الكافر الرومي إلى الإذلال والخضوع.

الجزء ٨: الأبيات ٦٧-٧١.

٦٧. خَليفَةَ اللّهِ جازى اللّهُ سَعيَكَ عَن جُرثومَةِ الدينِ وَالإِسلامِ وَالحَسَبِ

٦٨. بَصُرتَ بالراحَةِ الكُبرى فَلَم تَرَها تُنالُ إِلّا عَلى جِسرٍ مِنَ التَعَبِ

٦٩. إِنْ كانَ بَينَ صُروفِ الدهرِ مِن رَحِمٍ مَوْصولَةٍ أَوْ ذِمامٍ غَيرِ مُنْقَضِبِ

٧٠. فَبَيْنَ أيامِكَ اللاتي نُصِرْتَ بها وَبَيْنَ أيامِ بَدْرٍ أَقْرَبُ النَّسَبِ

٧١. أَبْقَتْ بني الأصفرِ المِمْراضِ كاسِمِهِم صُفْرَ الوجُوهِ وَجَلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ

نصل الآن إلى مناقشة القسم الختامي للقصيدة: تحويل أبي تمام الحدث العسكري-السياسي المعاصر إلى قصيدة تقوم بوصفها أسطورةً تثبت وتدعم شرعية سلطة الخليفة وأداةً لتشكيل إيديولوجية عن الهيمنة العربية-الإسلامية والإعلاء من شأنها. ومن الجدير بالذكر أنه بعد التوتر الناتج عن العتامة والكثافة البلاغيتين في القسم السابق، فإن أسلوب القسم الختامي، من حيث المعجم الشعري والبلاغة، ذو مرونة وغير معقد. فيخاطب الشاعر المعتصم بوصفه ''خليفة الله'' في بيت يدعو له فيه (البيت ٦٧). ولا ذكر في هذا الصدد للنسب أو أية أسس أخرى لادعاء الخلافة، وإنما تأتي أهلية المعتصم للخلافة من خلال جهاده في سبيل رفعة شأن الإسلام. ويضيف البيت ٦٨ أن دوافع الخليفة دوافع روحية، وأنه على يقين من أن الخلاص إنما هو خلاص يوم القيامة، وأن ''الراحة الكبرى'' لا تنال إلا من خلال التعب والسهر والكدح في هذه الدنيا. وهكذا نستطيع أن نميز نمطاً من التضحية والتخلي في هذا العالم يؤدي إلى الفداء والخلاص في

العالم القادم: وهذه هي رسالة القرآن الأخلاقية الأساسية. أما دعاء الشاعر للخليفة ''جازى اللّهُ سَعيَكَ'' في البيت ٦٧ فمن أفعال الكلام الأدائية التي تدخل في باب الاعتراف بالتبعية والولاء. ويبدو من هذين البيتين أن السعي في سبيل الإسلام هو العنصر الرئيس للإقرار بالشرعية. وفي سياق القصيدة يتضح أن القيادة العسكرية الناجحة أمام الكفار تحتل المنزلة السامية في المفهوم الإسلامي عن الخلافة في تلك الحقبة. وهكذا فإن انتصار الخليفة يؤكد التعيين الإلهي له. وفي الوقت نفسه تكرر هذه الأبيات وتؤكد الموضوعة الافتتاحية للقصيدة: الفعل الملهم والمعيَّن إلهيًّا-الخليفة بوصفه سيفاً في يد الله-هو الذي يقرر سيرورة الأحداث. وهكذا، فإن هذه السيرورة، مهما تكن معتمدة على الفعل الإنساني والمبادرة الإنسانية، هي في النهاية غائية، ماضية بشكل حتمي إلى الانتصار الإسلامي النهائي.

يختم أبو تمام قصيدته بتأكيد هذه السيرورة الغائية الإسلامية. وهو يفعل ذلك أولاً بتأسيس ''تطابق أسطوري'' بين انتصار المعتصم على عمورية والأسطورة الإسلامية عن النصر العسكري المقدَّر إلهيًّا والمتحقِّق بمعونة إلهية، أي انتصار النبي محمد المذهل على مشركي مكة في يوم بدر في سنة ٦٢٤/٢ (البيتان ٦٩-٧٠). ومن خلال استخدام استعارة النسب-بما فيه من الوراثة البيولوجية وعبر الأجيال-لوصف العلاقة بين الوقعتين (بدر وعمورية)، يكوِّن الشاعر صورة لتعاقب غير منقطع من الانتصارات الإسلامية، حيث كل وقعة تولِّد الأخرى، دون توقف حتى يوم القيامة. ويبدو أن هذا التتابع المقدَّر إلهيًّا للانتصارات العسكرية الإسلامية قد حلَّ محلَّ النسب الطبيعي بوصفه العامل المقرِّر لشرعية الخلافة. إن فكرة أن الفعالية العسكرية أشدُّ إثباتاً للحكم الشرعي من النسب فكرة مكررة في إيديولوجيا الخلافة والحكم الإسلامي بشكل عام، وهو سيف يقطع من الجهتين، كما سنرى في الفصل ٦.

يُصَوِّرُ أبو تمام الانتصار العربي على الروم بوصفه مصيراً بيولوجيًّا جليًّا. ويصرح الشاعر، لاعباً على لقب الروم، ''بنو الأصفر،''[٦٦] أن الهزيمة تركتهم معدومي الحيوية، وقد استنزفت دماؤهم، كما يوحي به اصفرار وجوههم. وثمة ارتباط أبعد بالتقليد الشعري العربي حول الأخذ بالثأر، حيث يوصف العدو المقتول عادة بأنه ''مُصْفَرٌّ أنامِلُه،''[٧٧] في حين تُتْرَكُ وُجُوهُ العرب البرونزية تَشِعُّ بألَق النصر. هنا، أيضاً، يوجد ارتباط آخر وراء وجوه العرب المشعة بألق النصر، أي ما يشاع من أنه في وقعة بدر كانت وجوه المسلمين تنجلي عن نور إلهي. إن ما يجب ملاحظته هنا أن ما يبدو على

السطح أنه مجرد مقارنة مادية هو آخر الأمر مقارنة فكرية: فالهزيمة مقدرة للروم الكفار (كما يشير إلى ذلك الفأل السيء في نعتهم ببني الأصفر) والنصر محتوم للعرب المسلمين.

لعلنا، في النهاية، نحذر من الخلط بين هذه الأسطورة التي قدمتها لنا قصيدة أبي تمام عن الهيمنة العربية الإسلامية وبين التاريخ. فعلى الرغم من أن المعتصم كان أول الخلفاء العباسيين الذي اعتمدوا اعتماداً أساسيًا على الجنود الأتراك (والمغاربة)،[48] فإن البيت الأخير من القصيدة يعلي، في الحقيقة، على نحو خاص من إيديولوجيا الحكم العربي الإسلامي الشرعي أكثر مما يعكس المنافسة المتزايدة بين الجماعات المسلمة الأخرى، وخصوصاً الفرس والترك، على السلطة السياسية والعسكرية داخل الدولة العباسية.

إن اعتماد الخلافة العباسية المتزايد على الجنود الأتراك كان مؤشراً على وَهَن القوة المركزية العربية والعباسية. وخلال القرن التالي كان مصير بني العباس أن تدهورت خلافتهم إلى مجرد شبح للسلطة، التي تقلصت هيمنتها بصورة درامية على الأراضي التي كانت لا تزال عباسية بالاسم وذلك على يد أسر حاكمة محلية ذات نفوذ قوي، وخصوصاً بني بويه (الذين سيطروا على بغداد، والخلافة، من ٣٣٤/٩٤٥)، وخارج الأراضي العباسية على يد منافسين مدعين للخلافة، وخصوصاً الشيعة الفاطميين (٢٧٩–٥٦٧/٩٠٩–١١٧١) في شمال أفريقيا ومصر فيما بعد، حيث بنوا عاصمتهم المنتصرة في القاهرة، ومن بقوا من الخلافة الأموية في دمشق هربوا إلى الأندلس وأعلنوا الخلافة الأموية مرة أخرى في قرطبة (٣١٩–٤٢٢/٩٣١–١٠٣١؛ انظر الفصل ٧). ومن بين الأسر المحلية التي شقت طريقها إلى السلطة داخل المجال العباسي في القرن التالي أسرتان سنتوقف عندهما في الفصل القادم، الحمدانيون في الموصل، ثم في حلب (٣٣٣–٣٥٩/٩٤٤–٩٦٩/٧٠) وبني الإخشيد في سوريا ومصر (٣٢٧–٣٥٨/٩٤٤–٩٦٩).

هوامش الفصل الخامس

* ٥. السلطان السياسي والهيمنة الجنسية

قُدِّمَتْ نسخة سابقة للقسم الخاص بأبي العتاهية في هذا الفصل جزءاً من ورقة قدمتها في مؤتمر لغات السلطة في إسبانيا الإسلامية، جامعة كورنيل، إيثاكا، نيويورك، نوفمبر ١٩٩٤، وظهرت في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''القصيدة وشعرية الاحتفال: ثلاثة قصائد مدح في الخلافة القرطبية،''

Suzanne Pinkney Stetkevych, ''*Qasīdah* and the Poetics of Ceremony: Three `Īd Panegyrics to the Cordoban Caliphate, in Ross Bran, ed. *Languages pf Power in Islamic Spain,* Occasional Papers of the Near Eastern Studies and Program of Jewish Studies, Cornell University, no. 3 (Bethesda, Md.: CDI Press, 1997), pp. 29-32.

وظهرت نسخة سابقة للقسم الخاص بأبي تمام في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، الفصل ٨، ص١٨٧–٢١١.

[1] أنا مدينة هنا لبيتر براون في صياغته ومناقشته التعليم *paideia* اليوناني في براون، السلطة والبلاغة في العصر القديم المتأخر: نحو إمبراطورية مسيحية،

Peter Brown, *Power and Persuation in Later Antiquity: Towards a Christian Empire.* Madison: University of Wisconsin Press, 1992, pp. 3-4, 70, and 3-70 passim.

إن دراسة للثقافة البلاطية الكلاسيكية العربية الإسلامية في ضوء مناقشة براون، بالرغم من خروجها عن حدود الدراسة الراهنة، ستكون مثمرة للغاية. عن سيرورة التدوين من الناحية التاريخية، انظر بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ١: ٩٣–١٦٦. وعن سيرورة التدوين وتشكيل العرف الأدبي، انظر س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص٢٤١–٢٨٨، ومراجع ص٢٤١. انظر ف. جبريلي، ''أدب،'' في دائرة المعارف الإسلامية،

F. Gabrieli, ''Adab,'' in *Encyclopaedia of Islam,* new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-).

[2] انظر شتفن شبيرل، ''الملكية الإسلامية وشعر المديح العربي في مطلع القرن التاسع،''

See Stefan Sperl, ''Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century,'' *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20-35.

يذهب بعض الباحثين خطأً إلى أن شبيرل أثبت أن كل القصائد ثنائية من حيث المبدأ. وليس هذا إلا تشويهاً لعمل علمي مهم. إن شبيرل يفحص القصيدة الثنائية، ذلك الشكل الذي يهيمن بشكل متزايد على الحقبة العباسية ويقدم تحليلاً مفحماً للعلاقات البنيوية والتيمات التقليدية في هذا النوع من القصيدة. وهو يعطي مجموعة مختارة مترجمة إلى الإنجليزية. ومن حيث الأنماط الطقوسية المناقشة في الدراسة الراهنة، فإن صياغة شبيرل تتوافق تماماً مع ''النمط الموسمي'' من الملء والتفريغ (انظر الفصل ٦ من الكتاب الراهن). ومن الواضح، فإن مناقشة شبيرل لا تتناول أو تشرح بنيات شكلية أخرى وتنويعات لقصيدة المدح، أعني القصيدة الثلاثية (نسيب–رحيل–مديح) أو القصيدة الأحادية التي يهيمن عليها المديح بشكل جوهري والتي أصبحت شائعة بشكل متزايد في الحقبة العباسية، كما سنرى في هذا الفصل والفصول اللاحقة. كذلك فإن مناقشة شبيرل لا تأخذ في الحسبان أن تتعامل مع تلك القصائد الثنائية التي تنطوي على تطور ممتد داخل ما نسميه عادة قسم المديح في القصيدة–من قبيل القصائد التي تتناول الغزو العسكري. انظر على سبيل المثال، القصائد المناقشة في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ج٢، ص١٠٩–٢٣٥.

[3] يعود استخدامي مصطلح ''الحس بالشكل'' *Formgefühl* في سياق القصيدة العربية إلى ياروسلاف ستيتكيفيتش.

[4] انظر قصيدة أخرى، غير تلك التي نتناولها هنا، من قصائد المدح لأبي العتاهية المتميزة بقصرها وغنائيتها، شكري فيصل، محرر، أبو العتاهية: أشعاره وأخباره (دمشق: مكتبة دار الملاح، ١٩٦٤)، ص٥٤٤–٥٤٦ (لهفي

على الزمن القصير/بين الخورنق والسدير). والقصيدة موجهة إلى الخليفة الهادي، ومترجمة [إلى الإنجليزية] ومناقشة في ي. ستيتكيفيتش، صبا نجد، ص٦٦–٧٨ ومايكل زويتلر، ''شعرية الوهم في قصيدة أبي العتاهية في مدح الهادي،''
Michael Zwettler, ''The Poetics of Allusion in Abu l-`Atāhiya's Ode in Praise of al-Hādī,'' *Edebiyât*, n.s. 3, no. 1 (1989): 1-29.

[٥] أبو العتاهية هو كنية أبي إسحاق إسماعيل بن القاسم بن سويد بن كيسان. وانظر عن سيرة موجزة ومصادر كلاسيكية، سزكين، الشعر، ٥٣٤–٥٣٥؛ وأ. جلوم، ''أبو العتاهية،'' في دائرة المعارف الإسلامية،
Guillaume, ''Abu al-`Atāhiya,'' in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-)

[٦] اسم الشاعر كاملاً هو أبو تمام حبيب بن أوس الطائي. وانظر سزكين، الشعر، ص٥٥١–٥٥٨ من أجل تعريف موجز ومصادر كلاسيكية؛ هـ. ريتر، ''أبو تمام،'' دائرة المعارف الإسلامية،
H. Ritter, ''Abū Tammām,''
وعن دراسة مفصلة عنه انظر س. ستيتكيفتش، أبو تمام.

[٧] عن كيفية تلقي النقاد العرب الكلاسيكيين لأسلوب البديع وشعر أبي تمام المحدث على وجه الخصوص، انظر س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ج١، ص٥–١٠٦؛ وعن تحليل خمس قصائد مدح كبرى لأبي تمام مع ترجمة إلى الإنجليزية، انظر ج٢. ص١٠٩–٢٣٥.

[٨] انظر س. ستيتكيفتش، أبو تمام، ص١٠، ٤٩–٥٠، ٩٤–٩٥.

[٩] الإصبهاني، الأغاني، ٤: ١٢٤٧–١٢٤٨.

[١٠] فيصل، أبو العتاهية، القصيدة رقم ١٩٧، ص٦٠٩–٦١٣.

[١١] في حدود علمي، يعد شتفن شبرل أول من أشار إلى معاني ''الزواج المقدس'' في قصيدة المدح العربية: ''في بعض القصائد يعبر عن هذه الخصوبة المتجددة من خلال صورة تُعَدُّ من بقايا 'الزواج المقدس' '*hieros gamos*' (الزواج المقدس للحاكم): الخليفة أو الإمام يبدو في صورة أنثى ذات صلة بالخليفة الذي تظل معه بإخلاص.'' انظر شبيرل، ''الملكية الإسلامية،'' ص٣٠. وعن خصوبة صورة المديح المعبَّر عنها رمزيًا من خلال مفهوم الزواج المقدس بين الخليفة والأمة (أي الأمة الإسلامية؛ ولاحظ اشتقاق الأمة من ''أم'')، انظر س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص١٣٣؛ وس. ستيتكيفيتش، ''القصيدة وشعرية الاحتفال.'' ص٣١. وتتناول بياترس جروندلر بعض الأمثلة لصورة الزواج والزواج المقدس في قصيدة المدح المتأخرة وتطرح مناقشة متوازية معها من خلال الشرق الأدنى القديم، وتعطي مراجع للموضوع في ''موتيف الزواج في قصائد مدح عباسية مختارة،'' في أنجليكا نيوورث، برجيت إمبالوا، سبستيان جونتر، وماهر جرار، الأساطير، الأنماط التاريخية، والأشكال الرمزية في الأدب العربي: نحو مدخل هرمينوطيقي جديد–أعمال المؤتمر الدولي في بيروت، ٢٥ يونيو–٣٠ يونيو، ١٩٩٦.
Beatrice Gruendler, ''The Motif of Marriage in Select Abbasid Panegyrics,'' in Angelika Neuwirth, Birgit Embaló, Sebastian Günther, and Maher Jarrar, *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature: Towards a New Hermeneutic Approach-Proceedings of the International Symposium in Beirut, June 25th-June 30th, 1996* (Beirut [Stuttgart]: Franz Steiner Verlag, 1999), pp. 109-22.

[١٢] انظر كذلك القرآن ٢: ٢١٤، ٢٢: ١، ٣٣: ١١.

[١٣] ثمة جوانب أخرى في هذه القصيدة يمكن أن تضيف أبعاداً أخرى لقراءتنا إياها. فكما ألمحت لي كلاريسا برت Clarissa Burt، فإن قصيدة أبي العتاهية معارضة للمرثية الشهيرة ذات ٣١ بيتاً للشاعرة المخضرمة الخنساء. إن قصيدة الخنساء تبدو لي تقليدية للغاية، كما هو الحال بالنسبة إلى معظم شعرها، من حيث الصورة والمعجم

الشعري. وإن كان بحرها، المتقارب، أقل شيوعاً بشكل واضح في ديوانها من البحور الأخرى مثل البسيط والطويل، مع الوافر والكامل. وفي هذا الضوء، أعتقد أن مناقشتي أعلاه، بخصوص التأثير الغنائي الخفيف عموماً لبحر المتقارب تظل مناقشة مشروعة. فما هو ذو تأثير واضح على نحو الخصوص ترجيع مطلع أبي العتاهية أصداء المرثية المشوبة بالحزن، التقليدي نوعاً ما: ففي مقابل مطلع الخنساء ''ألا ما لعيني أم ما لها.'' يرجع أبو العتاهية أسى المحب الذي تعامله محبوبته بجفاء، ''ألا ما لسيدتي أم ما لها.'' ونحن نجد كذلك العبارة نفسها (البيت ١٩ في قصيدة الخنساء؛ والبيت ٩ في قصيدة أبي العتاهية)، ''ولا زلزلت الأرض زلزالها،'' وثلاثة كلمات من كلمات القافية مشتركة بين القصيدتين: ''سربالها'' (البيت ٣ / البيت ٣)، ''أكفالها'' (البيت ٢٥ / البيت ٤) و''ذيالها'' (البيت ٢٤ و٢٦ / البيت ٧). انظر الخنساء، شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب (بيروت: دار التراث، ١٩٦٨)، ص٧٢–٧٦. إن هذه المعارضة الساخرة لمرثية معروفة أقرب إلى النكتة الشعرية في قصيدة أبي العتاهية. إن مناقشة أبعد للموضوع تتجاوز حدود الدراسة الراهنة، وهي، بالإضافة إلى ذلك، مناقشة معقدة بسبب الطبيعة الصياغية والطقسية لرثاء النساء العربيات. (انظر، في هذا الموضوع، س. ستيتكيفيتش. الصم الخوالد تتكلم، الفصل ٥، ''الالتزامات وشعرية النوع [الجنسي]،'' ص١٦١–٢٠٥.

١٤ العَنَق: طول العُنُق. والرسيم: ضرب من عدو الإبل.

١٥ الإصبهاني، كتاب الأغاني، ٣: ١٠٩٧–١٠٩٨.

١٦ لأمثلة أخرى مجموعة من عدد من المصادر الكلاسيكية، انظر هوامش فيصل، أبو العتاهية، ص٥٤٧–٥٤٩؛ ٦٠٩–٦١٠.

١٧ فيصل، أبو العتاهية، ص٢٨٠–٢٨٤.

١٨ انظر أمثلة في فيصل، أبو العتاهية، ص٦٣٢.

١٩ انظر أمثلة في فيصل، أبو العتاهية، ص٦١٠.

٢٠ كانت الوظيفة الدلالية والبنيوية للبلاغة في هذه القصيدة موضوع عدة دراسات سابقة: انظر أندراس حموري ''ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام،''

Andras Hamori, ''Notes on Paranomasia in Abū Tammām's Style,'' *Journal of Semitic Studies* 12 (1967): 83-90,

وكذلك في كتابه بعنوان عن فن الأدب العربي في العصور الوسطى.

Andras Hamori, *On the Art of Medieval Arabic Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974), pp. 125-134.

كلامه هنا عن الجناس في المقام الأول، وم. م. بدوي، ''وظيفة البلاغة في الشعر العربي القروسطي: قصيدة أبي تمام عن عمورية،''

M. M. Badawi, ''The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry: Abū Tammām's Ode on Amorium,'' *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 43-56.

وهو يضيف كذلك مناقشة للطباق. وثمة مناقشة سابقة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، ''الشاعر العباسي يفسر التاريخ: ثلاث قصائد لأبي تمام،''

Suzanne Stetkevych, ''The 'Abbasid Poet Interprets History: Three Qasīdahs by Abū Tammām,'' *Journal of Arabic Literature* 10 (1979): 60-64.

وس. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص١٨٥–٢١١. والمقالة الأخيرة تمثل جزءاً من أساس مقالة لاحقة، لهايكو ويمن ''عمورية بوصفها نمطاً أصليًا أنثويًا: تفكيك نص أسطوري فرعي من أبي تمام إلى جبرا إبراهيم جبرا / عبد الرحمن منيف،''

Heiko Wimmen, "'Ammūriyyah as a Female Archetype: Deconstruction of a Mythical Subtext from Abū Tammām to Jabrā Ibrāhīm Jabrā / `Abd al-Rahmān Munīf,"

في نيوورث وآخرين، محررون. الأساطير، الأنماط الأصلية التاريخية، والأشكال الرمزية، ص٥٧٣-٥٨٢.

[٢١] يعد الطبري أكثر من أرخوا للحملة على عمورية اكتمالاً، انظر أبو جعفر بن جرير الطبري. تاريخ الرسل والملوك، تحقيق م. ج. دي خويه (ليدن: بريل، ١٩٦٤-١٩٦٥)، ٣، ٢: ١٢٣٤-١٢٥٥. [الطبعة العربية: ٩: ٥٤- ٦٩ المترجم]. ثمة تناول ممتد لهذه الحملة مستمد من مصادر يونانية وعربية على السواء في فازيليف. الروم والعرب،

A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes: Tome I: la dynastie d'Amorium*, Ed. H. Grégoire and M. Canard (Brussels: Editions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, 1935), pp. 137-177.

[وقد ترجم الكتاب إلى العربية، انظر العرب والروم، ترجمة محمد عبد الهادي شعيره وفؤاد حسنين علي (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت، وسوف ننظر إلى النص المترجم في ضوء النص الإنجليزي الذي ترجمته المؤلفة عن النص الفرنسي-المترجم].

[٢٢] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ٣، ٢: ١٢٣٤. [الطبعة العربية: ٩: ٥٥-المترجم].

[٢٣] أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، ٤مج، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١) ١: ٦١-٦٢.

[٢٤] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ٣، ٢: ١٢٣٥.

* ترد في فازيليف، الروم والعرب، الطبعة العربية ١٣٨، 'دازيمون' (وهي دزمانا القريبة من ترخال اليوم على كثب من جبل يسميه جنيزيوس وصاحب الصلة (أنزن)-المترجم.

[٢٥] فازيليف، الروم والعرب، ١٥٨، ١٦٠). [الطبعة العربية، ١٤١، ١٤٣-المترجم].

[٢٦] السابق، ٣، ٢: ١٢٣٦. [الطبعة العربية: ٩: ٥٧. والبُنْكُ: الأصلُ، وهو معرّب. يقال: هؤلاءِ قوم من بُنْكِ الأرض. قال ابن دريد: البنْكُ من هذا الطيب عربيٌّ. وتَبَنَّكوا في موضع كذا، أي أقاموا به. انظر الصحاح (بنك)- المترجم].

[٢٧] فازيليف، الروم والعرب، ١٤٣. [الطبعة العربية، ١٤٤-المترجم].

[٢٨] الطبري، تاريخ الرسل والملوك، ٣، ٢: ١٢٤٥-١٢٥٢ [الطبعة العربية: ٩: ٦٣-٦٩-المترجم]. وفازيليف، الروم والعرب، ١٦١-١٦٨. [الطبعة العربية، ١٤٩-١٥٠، وانظر هامش ١، ص١٥٠ حيث ينقل فازيليف عن الطبري روايته لقصة الغدر تلك. وحول الاستيلاء على المدينة غدراً جاء في الطبري (الطبعة العربية: ٩: ٦٧-٦٨): وكان رجل من المسلمين قد أسره أهل عمورية فتنصَّر وتزوَّج فيهم فحبس نفسه عند دخولهم الحصن فلما رأى أمير المؤمنين ظهر وصار إلى المسلمين وجاء إلى المعتصم وأعلمه أن موضعا من المدينة حمل الوادي عليه من مطر جاءهم شديد فحمل الماء عليه فوقع السور من ذلك الموضع فكتب ملك الروم إلى عامل عمورية أن يبني ذلك الموضع فتوانى في بنائه حتى كان خروج الملك من القسطنطينية إلى بعض المواضع فتخوَّف الوالي أن يمر الملك على تلك الناحية فيمرّ بالسور فلا يراه بُنِيَ فوجَّه خلف الصناع فبني وجه السور بالحجارة حجرا حجراً وصيَّر وراءه من جانب المدينة حشواً ثم عقد فوقه الشرف كما كان فوقف ذلك الرجلُ المعتصمَ على هذه الناحية التي وصف فأمر المعتصم فضرب مضربه في ذلك الموضع ونصب المجانيق على ذلك البناء فانفرج السور من ذلك الموضع فلما رأى أهل عمورية انفراج

السور علقوا عليه الخشب الكبار كل واحد بلزق الأخرى فكان حجر المنجنيق إذا وقع على الخشب تكسر فعلقوا خشبا غيره وصيروا فوق الخشب البراذع ليترسوا السور فلما ألحت على ذلك الموضع انصدع السور–المترجم].

٢٩ تاريخ ميخائيل السرياني،
Michael I, Jacobite Patriarch of Antioch. *Chronique de Michel le Syrian, Patriarche Jacobite d'Antioche [1166-1199]*, ed. and trans. Jean-Baptiste Chabot. 4 vols. (Paris: Ernest Leroux, 1905), 3: 98-99.
[وقد ترجم الكتاب إلى العربية، انظر تاريخ مار ميخائيل السرياني الكبير، بطريرك أنطاكية. في ٣ أجزاء، عربه عن السريانية مار غريغوريوس صليبا شمعون، أعده وقدم له مار غريغوريوس يوحنا إبراهيم (حلب: متروبوليت، ١٩٩٦)، ص٦٦، وسوف ننظر إلى النصين الإنجليزي المترجم عن الفرنسية من قبل المؤلفة والعربي المترجم عن السريانية هنا–المترجم]

٣٠ السابق ٣: ٩٩–١٠٠. [الطبعة العربية، ٦٦، وقارن بما رود عن الحادثة نفسها عند فازيليف، العرب والروم (الترجمة العربية)، ١٥٢ حيث ترد العبارات الأخيرة على النحو التالي: ''وذلك أن ميشيل السوري يروي أنه كانت بها أديرة رجال ونساء كثيرة حتى بلغ من أخذ من السبايا أكثر من ألف عذراء غير من قتل منهن. فقسمن على الموالي الترك والمغاربة وأسلمن إلى مهانتهن والمجد للحكمة المغيبة''–المترجم].

٣١ شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ١: ٤٠.

٣٢ أبو تمام، الديوان، ١: ٤٠–٧٤. [وتشير المؤلفة هنا إلى ترجمة إنجليزية أخرى لأربري، الشعر العربي.
A. J. Arberry, *Arabic Poetry: A Primer for Students* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965), pp. 51-62.

٣٣ نفهم هنا ''غرب'' و''نبع'' من حيث وظيفتهما الكنائية، ولكن المعنى يمكن أن ينصرف فحسب كذلك إلى ما ذكره التبريزي، ''ليست بقوية ولا ضعيفة، أي هي غير شيء، كما يقال: ما هو بخلّ ولا خمْر، أي هو كالمعدوم ليس عنده خير ولا شر.'' (أبو تمام، الديوان، ١: ٤٣). كذلك يمكن أن تعني ''غرب'' هنا ''حد السيف''– ومن ثم فهي ليست في مقام شجر النبع الذي تُصْنَعُ منه القسيّ لصلابته ولا في مقام شجر الغَرَب (الصفصاف) الذي ينْبُتُ على الأنهار وليس له قوة (تُصْنَعُ منه الأقداحُ والمراهم العطرية.) وهذا يعني أن تلك الأحاديث لا تُغْنِي عن جوع ولا تُؤْمِنُ من خوف.

٣٤ أخذت هنا باقتراح أبي العلاء المعري في معنى ''مجفلة'' أي كاشفة، وهكذا فالبيت يعني ''أخبروا أن أموراً تظهر في صفر أو رجب وأن الأيام تسرع في إظهارها.'' انظر أبا تمام، الديوان، ١: ٤٤.

٣٥ انظر روايات مختلفة لهذا البيت، أبو تمام، الديوان، ١: ٤٤–٤٥ وأربري، الشعر العربي، ص٥٢.

٣٦ القراءة المعروفة لـ''عمُّوريّة'' بدون تشديد الياء، ولكن أبا تمام شددها لتناسب الوزن. ياقوت، معجم البلدان، ٦: ٢٢٦، حسب أربري، الشعر العربي، ص٥٣.

٣٧ تفوت الاستعارة الرئيسة التي ينبني عليها هذا البيت على أربري: فمقارنة المدينة، أو العذراء، بفرس غير مروض أو مطية لم تنكسر. وهكذا فإن عبارة ''برزة الوجه'' قد تعني ''صفيقة الوجه،'' لكنها تشير هنا على الخصوص إلى الطريقة التي يسحب بها حيوان حرون رأسه بعيداً عن العنان أو اللجام. ويتفق هذا التفسير مع ''رياضة'' (ترويض الفرس أو تدريبه) و''صدت'' (بمعنى نفور الناقة أو المهرة من الفحل). وطبقاً لأربري، فإن أبا كرب كان أحد تبابعة اليمن، توفي حوالي ٤٢٠ بعد الميلاد، ويقال إنه غزا فارس (أربري، الشعر العربي، ص٥٣).

٣٨ يظهر أن ''تسعون ألفاً'' في البيت ٥٩ تشير إلى الروم الذين سقطوا. ومن ثم فإن ''حوباء'' (روع القلب) و''مغضب'' في البيت ٦٠ و٦١ هم المسلمون، ويعود الضمير في ''رداهم'' إلى الروم. انظر أربري، الشعر العربي، ص٦٠.

٣٩ تاريخ ميخائيل السرياني، ٣: ٩٧). [الطبعة العربية، ٦٥—المترجم].

٤٠ يلاحظ التبريزي، في هذا السياق: ''وكانوا قد حكوا أن طلوع ذلك الكوكب الموصوف يكون فتنة عظيمة وتغيُّر أمر في الولايات'' (ديوان أبي تمام ١: ٤٤).

٤١ انظر الهامش ٣٨ أعلاه.

٤٢ ميخائيل ١، تاريخ ميخائيل السرياني ٣: ٩٩. [الطبعة العربية، ٦٧—المترجم].

٤٣ كنار، ''عمورية،'' في دائرة المعارف الإسلامية،

M. Canard, "`Ammūriya," in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-).

٤٤ انظر شرح التبريزي، ديوان أبي تمام ١: ٥٥.

٤٥ شبيرل، ''الملوكية الإسلامية،'' ٣٠.

٤٦ انظر شرح التبريزي، في أبي تمام، الديوان، ١: ٧٣—٧٤.

٤٧ انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٧٧، ١٨٦—١٨٧.

٤٨ ب. لويس، ''العباسيون،'' في دائرة المعارف الإسلامية.

B. Lewis, in *Encyclopaedia of Islam*, new ed. (Leiden: E. J. Brill, 1954-).

شعرية الولاء السياسي
المدح والهجاء في ثلاث قصائد للمتنبي*

السياسة والشعرية

نتناول في هذا الفصل ثلاث قصائد لأكثر شعراء العرب شهرة بعد الإسلام، أحمد أبو الطيب المتنبي (٣٠٣–٣٥٤ هـ/٩١٥–٩٦٥ م)، كي نستكشف الطرق التي تستخدم بها القصيدة: فكريًّا لتعبر عن مفاهيم متعددة للشرعية أو اللا شرعية، وأدائيًّا لتؤسس أو تفكِّك روابط للولاء السياسي، وتتفاوض حول الرتبة والمكانة أو تنظِّمهما. وفي هذه الأثناء سنبدأ بقصيدة المدح بوصفها طرفاً في طقس تبادل. ومن الطريف أنه في تلك الحقبة لم يكن البلاط العباسي في بغداد مركز جذب للمواهب الشعرية الكبرى المعروفة حينئذٍ: فبقدر تضاؤل السلطة السياسية للخلافة، تضاءلت قدرتها على إغراء الموهوبين والطموحين من الشعراء لمدح الخليفة.

ونحن نجد في أواسط القرن الرابع/العاشر المتنبي، أعظم شاعر في عصره، وهو يتنقل بشعره من بلاط أسرة حاكمة محلية إلى أخرى، وكلها تحت حكم العباسيين اسميًّا. وأهم هذه الأسر (١) الحمدانيون في حلب، وهم أسرة تغلبية (وربما كانت كردية الأصل)، حيث ظل المتنبي يمدح الأمير الذائع الصيت سيف الدولة من ٣٣٧/٩٤٨ حتى هروبه في ٣٤٦/٩٥٧؛ (٢) الأسرة التركية الإخشيدية في مصر وسوريا وعاصمتها في الفسطاط، حيث كان كافور الوالي الإخشيدي الخصي الأسود وقد مدحه المتنبي وهجاه، وبعد هروبه من مصر في ٣٥٠/٩٦٢، توجه إلى (٣) الأسرة الشيعية (الديلمية)، البويهية، التي حكمت العراق وفارس وكانت القوة الحقيقية وراء الخليفة الاسمي، وقد صار وزيرها الأديب الشهير ابن العميد في أرجان ممدوح المتنبي، ومن بعده الحاكم البويهي عضد الدولة، الذي كان في فارس حينذاك.[١]

إن عدم الاستقرار السياسي والعسكري لتلك الحقبة وما نتج عنها من زعزعة للأسر الحاكمة المحلية أتاح للشعر المترسخ في الواقع السياسي حينئذ كما أتاح للشاعر أيضاً، فرصة أن يلعبا دوراً خاصًّا في أجواء التحالفات السياسية والعسكرية المتقلبة بشكل مستمر. ومع انحصار السلطة الحقيقية في أيدي أمراء الحرب وأمراء الأسر الحاكمة تلك، فإن الخلافة بادعاءاتها الإيديولوجية النظرية وعقمها العملي فقدت سطوتها وبريقها،

حتى لم يجد أعظم شعراء المديح في ذلك الوقت مجالاً لتوجيه مدحهم سوى لأصحاب الإنجازات الشخصية، عادة العسكرية، والذين كانوا أفراداً من الأمراء المحليين. وفي الوقت نفسه، فإن فراغ السلطة في بغداد أفسح المجال للتنافس الشرس على الحكم، الشرعية، والمكانة، ومن ثم فتح سوقاً لمهارات شاعر مادح يمكن أن يعطي إطاراً للتفوق السياسي العسكري من أسطورة الحكم الشرعي وإيديولوجيته.

الجاحظ وماوس: طقوس التبادل

لنبدأ بملاحظة أن فكرة أن قصيدة المدح يمكن أن تضع الشاعر في موضع الشبهات أخلاقيًّا ليست سوى فكرة غربية رومانسية فحسب. بل إننا نقرأ على العكس من ذلك لدى النقاد العرب القدماء، على لسان أحد أشهر نقاد مدرسة البصرة اللغوية ومؤسسها في القرن الثاني الهجري/الثامن الميلادي، أبي عمرو بن العلاء (توفي حوالي ١٥٤/٧٧٠)، أن سقوط الشعر عن منزلته في عصر الجاهلية الذهبي مرده هذه المداهنة التي اكتسبها شعر المديح في العصر الإسلامي.[٢] إن جوهر مسألة الصدق فيما يتصل بشعر المديح هو أن الممدوح يعطي جائزة للشاعر على مدحه إياه، أي أن الشاعر يتكسب بشعره، وهي فكرة ينظر إليها، على نحو ما يوحي عنوان دراسة ليزلي كيرك عن قصائد النصر epinikian، المتاجرة بالمدح *The Traffic in Praise*، بوصفها متاجرة رخيصة بالفن.[٣] فالفكرة الأساسية هي أن الممدوح يدفع للشاعر ثمناً لأكاذيب جميلة تعلي من شأنه. وفي الحقيقة، فإن المسألة أعقد من هذا بكثير، على نحو ما يصور لنا الخبر التالي من كتاب **البخلاء** للجاحظ (ت ٢٥٥/٨٦٨–٨٦٩):

> ومثل هذا الحديث ما حدثني به محمد بن يسير، عن والٍ كان بفارس، إما أن يكون خالداً أخا مهرويه أو غيره. قال: بينا هو يوماً في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب جهده، إذ نجم شاعر من بين يديه، فأنشده شعراً مدحه فيه وقرّظه ومجّده. فلما فرغ قال: ''قد أحسنت.'' ثم أقبل على كاتبه فقال: ''أعطه عشرة آلاف درهم.'' ففرح الشاعر فرحاً قد يستطار له. فلما رأي حاله قال: ''وإني لأرى هذا القول قد وقع منك هذا الموقع؟ اجعلها عشرين ألف درهم.'' وكاد الشاعر يخرج من جلده! فلما رأي فرحه قد تضاعف قال: ''وإن فرحك ليتضاعف على قدر تضاعف القول! أعطه يا فلان أربعين ألفاً!''. فكاد الفرح يقتله.
>
> فلما رجعت إليه نفسه قال له: ''أنت – جعلت فداك! – رجل كريم. وأنا أعلم أنك كلما رأيتني قد ازددت فرحاً زدتني في الجائزة. وقبول هذا منك لا يكون إلا من قلة الشكر له!'' ثم دعا له وخرج.

قال: فأقبل عليه كاتبه فقال: "سبحان الله! هذا كان يرضى منك بأربعين درهماً، تأمر له بأربعين ألف درهم!" قال: "ويلك! وتريد أن تعطيه شيئاً؟" قال: ومن إنفاذ أمرك بد؟" قال: "يا أحمق، إنما هذا رجل سرَّنا بكلام! هو حين زعم أني أحسن من القمر، وأشدُّ من الأسد، وأن لساني أقطع من السيف، وأن أمري أنفذ من السنان، هل جعل في يدي من هذا شيئاً أرجع به إلى بيتي؟ نعلم أنه قد كذب؟ ولكنه قد سرَّنا حين كذب لنا. فنحن أيضاً نسرُّه بالقول، ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذباً. فيكون كذب بكذب، وقول بقول. فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران المبين، الذي سمعت به!"[٤]

ويعيننا منطق هذه الحكاية إلى حد بعيد على فهم العلاقة بين الشاعر والممدوح؛ وبين القصيدة والجائزة، ذلك أنها تدل على أن الصدق في الشعر يساوي قيمته المادية. أو بعبارة أخرى، فإن نيل الجائزة هو ما يثبت صدق القصيدة. ومن الواضح أيضاً أن ما نحن بصدده هنا هو نمط من أنماط التبادل المنظم. فيمكننا تحليل هذه الحكاية من خلال صياغة مارسل ماوس الرائدة لخصائص التبادل الطقوسي ووظائفه في كتابه الهدية *The Gift* (*Essai sur le don*). يحدد ماوس موضوعه، الهدايا، بأنها "رسوم واجبة تعتبر من الناحية النظرية هبات طوعية وعفوية، لا مصلحة فيها للمعطي، ولكنها في الحقيقة ملزمة ولصالح المعطي نفسه. وتتخذ هذه الهبات عموما شكل الهدية المتفضل بها عن طيب خاطر؛ ولكن السلوك الملازم لإعطائها ليس إلا تظاهراً وخدعة اجتماعية، في حين أن الإجراء نفسه مبني على الواجب والمصلحة الاقتصادية الخاصة."[٥]

إن التبادل الطقوسي، في صياغة ماوس، يشمل ثلاثة واجبات: الإعطاء، القبول، والإعطاء المقابل.[٦] ويضيف ماوس أن "الفشل في إعطاء الهدية أو قبولها مثله مثل الفشل في إعطاء هدية مقابلة لها، تؤدي إلى الحط من المكانة، أي إلى بذل ماء الوجه."[٧] وعلاوة على هذا، فإن قبول الهدية يتضمن قبول التحدي بإعطاء هدية مقابلة لها. ويؤكد ماوس: "إن أهمية الدور الذي يؤديه الشرف في هذه المعاملات ليست بهينة. ... إذ ليس ثمة حالة مثل هذه، ترتبط فيها مكانة الفرد ارتباطاً متيناً بالإنفاق وبواجب الرد على الهدية بأعظم منها، بحيث يصبح الدائن المدين."[٨] وعلى حد تعبير ماوس:

بين الأتباع والرؤساء، بين الأتباع وتابعيهم، يتأسس التسلسل الهرمي من خلال هذه الهدايا. فأن تعطي يعني أنك تكشف عن علو مكانتك، أن تظهر أنك أكبر وأعلى، أنك فعلاً أعظم *magister*. أما أن تقبل [هدية] دون رد مكافيء لها أو أعظم منها فيعني أن تلتزم بالطاعة، أن تصبح تابعاً ومرؤوساً، أن تصبح أدنى *minister*.[٩]

عندما نطبِّق نظرية ماوس على العلاقة بين القصيدة والجائزة، نخلص إلى أنها علاقة تبادل طقوسي، يرسي أواصر الولاء بين الشاعر والممدوح ويحافظ عليها.[١٠]

ولكن ما نجده في هذه الحكاية ليس إلا قلباً وتشويهاً لهذا التبادل الطقوسي بين الطرفين، أي نقضاً لعقد الصلة بينهما. فهذه القصة في سياق كتاب البخلاء للجاحظ تعبر عن مدى البخل العظيم الذي جعل الوالي يفضل بذل ماء وجهه وقطع أسباب الموالاة بينه وبين الشاعر، ونفي كل الفضائل التي يصفه الشاعر بها، على أن يفي بوعده للشاعر ويهبه الجائزة. وبعبارة أخرى، فإن نكث الوالي الشاعر وعده يحيل مدح الشاعر إياه إلى كذب.

ونجد في استخدام الوالي العبارة القرآنية ''الخسران المبين'' في آخر الحكاية إشارة واضحة إلى استنكار العرب للبخل، بل إشارة إلى ''النكتة في النكتة'' — إذا صح التعبير. ذلك أنه في حين يدافع الوالي البخيل عن نفسه على أساس أن الشاعر لم يعطه شيئاً يمكن أن يرجع به إلى بيته، فإن السياق القرآني لعبارة ''الخسران المبين'' يجعلها مرادفة للهلاك في الجحيم، وذلك في مقابلة لـ ''الفوز المبين'' (القرآن ٦: ١٦ و ٤٥: ٢٩)، أي الخلاص. ويبدو أن الوالي يشير إلى الموضع الأول الذي وردت فيه العبارة القرآنية من بين المواضع الثلاثة الأخرى (القرآن: ٤: ١١٩؛ ٢٢: ١١؛ ٣٩: ١٥). وذلك حيث في سياق الإشارة إلى أولئك الذي يتخلون عن ربهم في سبيل الشيطان الذي يزرع في قلوبهم الوعود الكاذبة، ولهذا فإن مصيرهم الجحيم، في حين أن وعد الله حق وينتهي إلى جنات وأنهار جارية من تحتها (القرآن ٤: ١١٩–١٢١).

فالوالي يريد القول بأن وعوده بالجائزة السنية في السياق الشعري لا ينبغي أن تتساوى بالوعود الكاذبة للشيطان في السياق القرآني، لأنها وعود عادلة ومن قبيل رد الجميل بمثله. ولكن المغالطة، مع ذلك، تكمن في بخل الوالي نفسه. ففي تفضيله للمادي على الروحي، و ''العدالة'' في خدمة الذات على الجود المنكر للذات، يكشف لنا، دونما إدراك منه، أنه هو الذي وقع ضحية لوعود الشيطان الكاذبة؛ وأنه هو–وليس الشاعر–الخاسر الصراح. لقد فشل الوالي البخيل في إدراك جوهر الإسلام. فما هو متضمن في منطق هذه الحكاية أن للشعر قيمة فوق مادية، وأنه يمنح نوعاً من الخلود، أو، كما قال شاعرنا أبو الطيب: ''وذكر الفتى عمره الثاني.''[١١]

وتخبرنا صياغة ماوس لطقس تبادل الهدايا، علاوة على هذا، أن البخل ليس رذيلة مادية فحسب، بل إن البخيل الذي يكنز ماله، ويمنع إحسانه، إلخ، إنما هو يشح بنفسه، ناقضاً العقد الاجتماعي وفاسخاً إياه. وكما يلاحظ ماوس عن الفكرة العتيقة

للتبادل: ''إننا نستطيع أن نرى طبيعة الصلة التي تنتج عن نقل حيازة ما. ... فمن الواضح أن ... هذه الصلة المنعقدة بين الأشياء ليست في الحقيقة سوى صلة بين الأشخاص، بما أن الشيء شخص أو ينتمي إلى شخص ما. ومن ثم فعندما يعطي المرء شيئاً فإنما يعطي شيئاً من نفسه.''[١٢]

وتشرح العلاقة القائمة بين الصدق والجائزة، التي تبينها هذه الحكاية المنطوية على رفض للتبادل بينهما، وجهاً آخر من وجوه العلاقة بين قصيدة المدح والجائزة، ألا وهو غلبة الكرم بين الفضائل الأخرى المحتفي بها في قسم المديح من القصيدة. وليس مرد هذه الغلبة جشع الشاعر فحسب، وإنما كذلك من حقيقة أنه بجرد منح الجائزة تصبح هذه الفضيلة يقينية الوجود لدى الممدوح، وبالتالي يصبح وجود وجود الفضائل الأخرى المذكورة في المديح أمراً مفروغاً منه.

إشكالية الشاعر والممدوح

بطبيعة الحال، فإن الحالة المقابلة لما في حكاية الجاحظ، أي التبادل الطقوسي الناجز بين الشاعر والممدوح حيث يكون المدح صادقاً والشاعر مكافئاً بسخاء، أقرب إلى المثال منها إلى الواقع.[١٣] ومهما يكن من أمر، فمن الواضح أنه لكي ينجح المشروع الشعري ينبغي أن يكون ثمة علاقة إيجابية قوية بين المادح والممدوح. فإذا كان المادح شاعراً سيئاً، فلن تجدي فضائل الممدوح أو بطولاته مهما عظمت في صنع قصيدة جيدة، وسيكون مصير القصيدة متوسطة الجودة أن تودع طي النسيان، وكذلك سيكون مصير سمعة الممدوح. وبالمثل، فلو عجز الممدوح عن الارتفاع إلى المستوى المثالي المعبر عنه في المديح، فإن قصيدة المدح، مهما كانت فائقة الجودة، سوف تصبح مثالاً للسخرية.

ولعل العلاقة المثالية بين الشاعر والممدوح في التقاليد العربية الشعرية هي تلك التي كانت بين أبي الطيب المتنبي،[١٤] الذي يعد أعظم شعراء العربية وخاتمهم، وأمير حلب الحمداني، سيف الدولة، الذي يعد نموذجاً تجسدت فيه الفروسية العربية الإسلامية تجسيداً كاملاً. وبرغم أن العلاقة بين الشاعر والممدوح قد اتخذت صورة عربية رومانسية أيديولوجية، أي الأمير ومرآته، فإن المصادر التقليدية تكشف لنا مع وجود عدم تواؤم بين الإثنين، بات معه التوازن بين الشاعر وتقييم الأمير لشعره في النهاية أمراً متعذراً. وتحمل المصادر مسىءولية فشل هذه العلاقة الشاعر نفسه، متهمة إياه بإفراطه في الاعتداد بنفسه—بما يتمشى مع معنى لقبه ''المتنبي''— كما تتهمه هذه المصادر بالبخل

كذلك.[١٥] لكن ثمة حكايات أخرى تكشف لنا عن فشل سيف الدولة في الدفاع عن المتنبي الذي تعرض لحملة شرسة شنّها عليه منافسوه في المجالس الأدبية ببلاط سيف الدولة.[١٦]

القصيدة وشعرية الاحتفال

أول قصيدة للمتنبي سنناقشها هنا هي داليته، والتي أنشدها سيف الدولة وهو في حلب، يهنئه فيها بعيد الأضحى عام ٩٥٣/٣٤٢. وستركز مناقشتي للقصيدة على إثبات أن العناصر الاحتفالية والطقوسية ليست عرضية أو هامشية، وإنما هي عناصر جوهرية وتكوينية، تقوم بوظيفة إضفاء الشرعية على الأمير المشهور سيف الدولة وتأكيد دوامها بوصفه حاكماً عربيًّا وإسلاميًّا، وبناء على ذلك، تأكيد الانتماء إليه والولاء له.

نستطيع أن نقع على الأبعاد التاريخية، الطقوسية، والاحتفالية لهذه القصيدة في الشروح الأساسية لديوان المتنبي كما يمكن كذلك أن نستخلصها من النص الشعري نفسه. يذكر المعري أن المتنبي أنشأ هذه القصيدة يمدح فيها سيف الدولة ويهنئه بعيد الأضحى (في ١٠ ذي الحجة ١٥/٣٤٢ أبريل ٩٥٤)، وأنشده إياها في ميدانه بحلب، تحت مجلسه، وهما على فرسيهما. ثم يضيف المغري أن المتنبي يذكر أسر سيف الدولة لابن الدمستق وفيها يفتخر بنفسه وشعره.[١٧] وقبل أن ندخل في تحليلنا المفصل للقصيدة، نستطيع أن نستخلص من هذا التمهيد الوصفي أن هذه القصيدة، برغم اندراجها تحت عنوان ''قصيدة المناسبات،'' فإن هذا لا يعني أنها مقتصرة على وصف حدث بعينه، وإنما هي أدائية: بمعنى أن إنشاد في حد ذاته أمام الممدوح يؤدي وظيفتين أو واجبين هما: مدح الحاكم—وهو ما سنعود إليه لاحقاً، والتهنئة بالعيد. وكما سنناقش بتفصيل أكثر، فإن هذين الفعلين السياسي والديني فعلان متلازمان. فمن الممكن أن تعد الوظيفة الأولى إقراراً بالمبايعة السياسية. أما الأخرى فهي ذات طبيعة دينية واضحة. فقد كان قيام الشاعر بالتهنئة بالعيد التزاماً دينياً قبل الممدوح؛ وبالتالي يمثل اعتراف الشاعر بالشرعية الدينية الإسلامية لحكم الممدوح، بحيث يصبح التخلي عن القيام بهذا الالتزام عبارة عن الخيانة والفتنة. ويُعَدُّ نصُّ بول كونيرتون التالي عن أدائية التعبيرات القولية الطقوسية تطبيقاً على القصيدة العربية من هاتين الجهتين.

> إن اللعنات، والبركات والأيمان، ومعها أفعال أخرى كثيراً ما توجد في اللغة الطقوسية، على سبيل المثال، 'يسأل' أو 'يصلي' أو 'يشكر،' تفترض مواقف معينة—عن الثقة والتبجيل، عن الخضوع، الندم العميق والاعتراف بالجميل—وهي مواقف تمارس تأثيرها في اللحظة التي يحدث فيها الفعل الملازم لها، وذلك من خلال النطق بالجملة. أو بالأحرى: يحدث الفعل في [لحظة] النطق ومن خلالها. إن أفعالاً مثل هذه لا تصف أو

تحدد وجود المواقف: إنها تأتي بالمواقف إلى الوجود من خلال ''القول الفعل'' Illocutionary act.[١٨]

وفي حالة القصيدة الراهنة، نستطيع أن نتحدث عن موقف الشاعر الجسماني بالمثل. فمما يعد كاشفاً بشكل مذهل ومبهر عن البنية الفرعية لفكرة القصيدة هو ملاحظة أن المتنبي أنشدها سيف الدولة وهما على فرسيهما. ولدى كونيرتون الكثير مما يقوله لنا عن الأدائية المتضمنة رمزيًا في حالات الوضع الجسماني كذلك. فإذا كانت الذخيرة المحدودة من الأوضاع الطقوسية، تفتقد إلى رهافة العنصر اللغوي—وعلى حد تعبير كونيرتون ''الغموض، عدم التحديد وعدم اليقين''—فإنها تتحدث بشكل مطلق وبطريقة فعلية قوية:

يركع المرء أو لا يركع، يقوم المرء بالحركة المناسبة لتحية النازي أو لا يقوم. فأن تركع في خضوع لا يعني أنك تقرّ بالخضوع، كما لا يعني أنك ترسل رسالة بخضوعك. وأن تركع في خضوع يعني أن تظهره من خلال حركة مادية مرئية حاضرة من جسدك. إن الراكعين يحددون وضعية جسدهم بوضعية خضوعهم. ومثل هذه الأفعال الأدائية ذات تأثير خاص، لأنها مطلقة وفعلية بشكل قوي.[١٩]

ومن المعروف في آداب المعاملة العربية الإسلامية أن الأقل منزلة يترجّل من على فرسه احتراماً للأعلى منزلة.[٢٠] وإشارة الشراح إلى أن المتنبي أنشد سيف الدولة القصيدة وهما على فرسيهما—سواء عددناها حقيقة تاريخية أو علامية [سمطقة semiosis] أدبية—تعني أمراً واحداً: أن المتنبي يضع نفسه على قدم المساواة مع سيف الدولة.[٢١]

وهكذا، يسوق الشاعر مدحه وتهنيءته للممدوح وفي الوقت نفسه، حسبما تقتضي قواعد التبادل الطقوسي، وحسبما يقتضي، بصفة أكثر خصوصية، القرآن والحديث، يتوقع ردًّا متكافئاً أو أكثر قيمة. فنحن نجد، على سبيل المثال، إشارة إلى رد التحية بأحسن منها في القرآن ٤: ٨٧: ''وإذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها أو ردوها. إن الله كان على كل شيء حسيبا''؛ كذلك ورد في الحديث:

عن عمران بن حصين: جاء رجل إلى النبي فقال: ''السلام عليكم،'' فرد عليه السلام ثم جلس فقال النبي: ''عشر،'' ثم جاء آخر فقال: ''السلام عليكم ورحمة الله،'' فرد عليه فجلس فقال: ''عشرون،'' ثم جاء آخر فقال: ''السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،'' فرد عليه فجلس فقال: ''ثلاثون.''[٢٢]

فيجب علينا أن نضم إلى هذه الإشارات الإسلامية ما ذكره المعري من تقديم وصفي للقصيدة ذكر فيه أن الشاعر يذكر في القصيدة أسر سيف الدولة لابن الدمستق القائد الرومي، ويفتخر فيها بنفسه وشعره. فسوف نرى أن هذا الجمع بين مدح المتنبي

لسيف الدولة وافتخاره بشعره، بمثابة المكافىء الشعري البنيوي لركوب الممدوح والشاعر على فرسيهما. وعلاوة على هذه، سنسعى إلى إثبات اكتشاف العملية التي أخذ بها انتصار سيف الدولة في سنة ٣٤٢/٩٥٣ على الدمستق (القائد الرومي) بارداس فوكاس يصبح، من خلال القوة الشعائرية للقصيدة، مستوعباً في الدورة الزمنية-الأسطورية للتقويم الإسلامي الطقسي، ومن ثم يتخذ الحدث التاريخي بُعْدَه الخاص في الزمن الماضي والزمن المستقبل على السواء- فكأن القصيدة نصب تذكاري خالد للحدث التاريخي العابر.

وعلى الرغم من أن القصيدة بكليتها تقع ضمن الوحدة البنيوية الأخيرة للقصيدة الكلاسيكية، قسم المديح، فيمكننا أن نقسمها هنا لغرض المناقشة والتحليل إلى ثلاثة أقسام موضوعاتية أساسية. (١) مدح سيف الدولة بوصفه قائداً حربيًّا يهزم الروم الكافرين، وخصوصاً الدمستق بارداس فوكاس (الأبيات ١-٢٠)؛ (٢) تهنئة سيف الدولة بعيد الأضحى، مادحاً إياه بوصفه فريداً بين الناس كما أن العيد فريد بين الأيام، محتفياً بفضائله، ومقترحاً أن ترفع رتبته إلى أعلى من مجرد أمير (الأبيات ٢١-٣٢)؛ (٣) ختام ما وراء شعري يزعم فيه الشعراء علو كعبه على منافسيه من الشعراء، ويذكر فضل موهبته الشعرية، سائلاً سيف الدولة أن يعطيه حقه من التكريم والتفضيل، معلناً ولاءه للأمير (الأبيات ٣٣-٤٢). وفي ضوء هذه الملاحظات نتحول الآن إلى القصيدة نفسها.

قال المتنبي (من الطويل):[٢٣]

١- لِكُلِّ امرِىءٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوَّدا	وَعادَتُ سَيفِ الدَولَةِ الطَعنُ في العِدا
٢- وَأَن يُكذِبَ الإِرجافَ عَنهُ بِضِدِّهِ	وَيُمسي بِما تَنوي أَعاديهِ أَسعَدا
٣- وَرُبَّ مُريدٍ ضَرَّهُ ضَرَّ نَفسَهُ	وَهادٍ إِلَيهِ الجَيشَ أَهدى وَما هَدى
٤- وَمُستَكبِرٍ لَم يَعرِفِ اللهَ ساعَةً	رَأى سَيفَهُ في كَفِّهِ فَتَشَهَّدا
٥- هُوَ البَحرُ غُص فيهِ إِذا كانَ راكِدًا	عَلى الدُرِّ وَاِحذَرهُ إِذا كانَ مُزبِدا
٦- فَإِنّي رَأَيتُ البَحرَ يَعثُرُ بِالفَتى	وَهَذا الَّذي يَأتي الفَتى مُتَعَمِّدا
٧- تَظَلُّ مُلوكُ الأَرضِ خاشِعَةً لَهُ	تُفارِقُهُ هَلكى وَتَلقاهُ سُجَّدا
٨- وَتُحيي لَهُ المالَ الصَوارِمُ وَالقَنا	وَيَقتُلُ ما يُحيي التَبَسُّمُ وَالجَدا

٩- ذكيٌّ تَظَنّيهِ طَليعَةُ عَينِهِ ... يَرى قَلبُهُ في يَومِهِ ما تَرى غَدا
١٠- وَصولٌ إلى المُستَصعَباتِ بِخَيلِهِ ... فَلَو كانَ قَرنُ الشَمسِ ماءً لَأَورَدا
١١- لِذَلِكَ سَمّى ابنُ الدُمُستُقِ يَومَهُ ... مَماتًا وَسَمّاهُ الدُمُستُقُ مَولِدا
١٢- سَرَيتَ إلى جَيحانَ مِن أرضِ آمِدٍ ... ثَلاثًا لَقَد أدناكَ رَكضٌ وَأَبعَدا
١٣- فَوَلّى وَأَعطاكَ ابنَهُ وَجُيوشَهُ ... جَميعًا وَلَم يُعطِ الجَميعَ لِيُحمَدا
١٤- عَرَضتَ لَهُ دونَ الحَياةِ وَطَرفِهِ ... وَأَبصَرَ سَيفَ اللهِ مِنكَ مُجَرَّدا
١٥- وَما طَلَبَت زُرقُ الأَسِنَّةِ غَيرَهُ ... وَلَكِنَّ قُسطَنطينَ كانَ لَهُ الفِدا
١٦- فَأَصبَحَ يَجتابُ المُسوحَ مَخافَةً ... وَقَد كانَ يَجتابُ الدِلاصَ المُسَرَّدا
١٧- وَيَمشي بِهِ العُكّازُ في الدَيرِ تائِبًا ... وَما كانَ يَرضى مَشيَ أَشقَرَ أَجرَدا
١٨- وَما تابَ حَتّى غادَرَ الكَرُّ وَجهَهُ ... جَريحًا وَخَلّى جَفنَهُ النَقعُ أَرمَدا
١٩- فَلَو كانَ يُنجي مِن عَلِيٍّ تَرَهُّبٌ ... تَرَهَّبَتِ الأَملاكُ مَثنى وَمَوحِدا
٢٠- وَكُلُّ امرِىءٍ في الشَرقِ وَالغَربِ بَعدَها ... يُعِدُّ لَهُ ثَوبًا مِنَ الشَعرِ أَسوَدا
٢١- هَنيئًا لَكَ العيدُ الَّذي أَنتَ عيدُهُ ... وَعيدٌ لِمَن سَمّى وَضَحّى وَعَيَّدا
٢٢- وَلا زالَتِ الأَعيادُ لُبسَكَ بَعدَهُ ... تُسَلِّمُ مَخروقًا وَتُعطي مُجَدَّدا
٢٣- فَذا اليَومُ في الأَيّامِ مِثلُكَ في الوَرى ... كَما كُنتَ فيهِم أَوحَدًا كانَ أَوحَدا
٢٤- هُوَ الجَدُّ حَتّى تَفضُلَ العَينُ أُختَها ... وَحَتّى يَصيرَ اليَومُ لِليَومِ سَيِّدا
٢٥- فَيا عَجَبًا مِن دائِلٍ أَنتَ سَيفُهُ ... أَما يَتَوَقّى شَفرَتَي ما تَقَلَّدا
٢٦- وَمَن يَجعَلِ الضِرغامَ بازًا لِصَيدِهِ ... يُصَيِّرْهُ الضِرغامُ فيما تَصَيَّدا
٢٧- رَأَيتُكَ مَحضَ الحِلمِ في مَحضِ قُدرَةٍ ... وَلَو شِئتَ كانَ الحِلمُ مِنكَ المُهَنَّدا
٢٨- وَما قَتَلَ الأَحرارَ كَالعَفوِ عَنهُمُ ... وَمَن لَكَ بِالحُرِّ الَّذي يَحفَظُ اليَدا

٢٩- إذا أنتَ أكرَمتَ الكَريمَ مَلَكتَهُ	وَإن أنتَ أكرَمتَ اللَئيمَ تَمَرَّدا
٣٠- وَوَضعُ النَدى في مَوضِعِ السَيفِ بِالعُلا	مُضِرٌّ كَوَضعِ السَيفِ في مَوضِعِ النَدى
٣١- وَلَكِن تَفوقُ الناسَ رَأيًا وَحِكمَةً	كَما فُقتَهُم حالًا وَنَفسًا وَمَحتِدا
٣٢- يَدِقُّ عَلى الأَفكارِ ما أَنتَ فاعِلٌ	فَيُترَكُ ما يَخفى وَيُؤخَذُ ما بَدا
٣٣- أَزِل حَسَدَ الحُسّادِ عَنّي بِكَبتِهِمْ	فَأَنتَ الَّذي صَيَّرتَهُمْ لِيَ حُسَّدا
٣٤- إذا شَدَّ زَندي حُسنُ رَأيِكَ في يَدي	ضَرَبتُ بِنَصلٍ يَقطَعُ الهامَ مُغمَدا
٣٥- وَما أَنا إلّا سَمهَرِيٌّ حَمَلتَهُ	فَزَيَّنَ مَعروضًا وَراعَ مُسَدَّدا
٣٦- وَما الدَهرُ إلّا مِن رُواةِ قَلائدي	إذا قُلتُ شِعرًا أَصبَحَ الدَهرُ مُنشِدًا
٣٧- فَسارَ بِهِ مَن لا يَسيرُ مُشَمِّراً	وَغَنّى بِهِ مَن لا يُغَنّي مُغَرِّدا
٣٨- أَجِزني إذا أُنشِدتَ شِعرًا فَإِنَّما	بِشِعري أَتاكَ المادِحونَ مُرَدَّدا
٣٩- وَدَعْ كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني	أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَدى
٤٠- تَرَكتُ السُرى خَلفي لِمَن قَلَّ مالُهُ	وَأَنعَلتُ أَفراسي بِنُعماكَ عَسجَدا
٤١- وَقَيَّدتُ نَفسي في ذَراكَ مَحَبَّةً	وَمَن وَجَدَ الإِحسانَ قَيدًا تَقَيَّدا
٤٢- إذا سَأَلَ الإِنسانُ أَيّامَهُ الغِنى	وَكُنتَ عَلى بُعدٍ جَعَلنَكَ مَوعِدا"[21]

أعياد سعيدة كثيرة

يستغل الشاعر بحر الطويل وقافية الدال على أكمل وجه. فأولاً، يجانس الشاعر طوال القصيدة جناساً قد أصبح تقليدياً بين جذري (ع–و–د)،[22] ومن ثم كلمات 'عيد' و'عادة'. وسوف يعود المتنبي إلى هذا النوع من الجناس في ظروف مختلفة تماماً في هجائه المشهور لكافور (انظر أدناه). وبالإضافة إلى ذلك، فإن من الملامح البارزة لهذه القصيدة تطوير الشاعر للجناس من خلال القلب والإبدال لهذا الجذر حتى يلعب دوراً أساسياً في بناء القصيدة ووظيفتها. ولكي نبني تحليلنا للقصيدة على هذا الجناس المعقد

نقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء. وسوف نوجز وصفها قبل الدخول في تحليل مفصل للقصيدة.

الجزء ١ (الأبيات ١–٢٠) ينبني على طرفي الجناس ''عادة'' من الجذر (ع–و–د)، و''العدا'' (جمع 'عدو') من الجذر (ع–د–و)، وهو جذر تشمل معانيه ''الجري،'' ''العبور،'' ''الانتهاك،'' ''الإهانة،'' و''العدوانية.'' ويتناول هذا الجزء بشكل أساسي ''عادات'' سيف الدولة في طعن ''العدى'' (البيت ١). وهنا يمتد القلب والإبدال الضدي بين (ع–و–د)، بمعنى التكرار والدورية، و(ع–د–و)، بمعنى العبور والتخطي، ليثبت الضدية بين الحاكم الإسلامي الذي يحتفل بـ ''العيد'' وبين ''العدو'' الرومي الذي يمكن بعدوانه أن يقطع احتفال المسلمين بالعيد.

الجزء ٢ (الأبيات ٢١–٣٢) يقوم بحل التعارض الموجود في الجزء ١ وتحويله إلى تطابق. فلا يهنىء الشاعر سيف الدولة بالعيد فحسب، بل يوحد بين الممدوح والعيد نفسه (الأبيات٢١–٢٣). ومن منظور سياسي عملي خالص، يمكننا القول إنه لولا حملات سيف الدولة الحربية الناجحة ضد الروم الكفار لما كان سكان حلب ليقدروا على الاحتفال بعيد الأضحى، لأنه ، على أقل تقدير، وحسب القول المشهور ''الناس على دين ملوكهم،'' لولا سيف الدولة لألغي الاحتفال في تلك السنة. وهكذا فإن ''عادة'' الأمير في الجزء ١ من القصيدة تؤهله للحكم الإسلامي، بل تجعله في الحقيقة تجسيداً للإسلام نفسه، ولهذا يصبح قيام الأمير بواجبه في الدفاع عن المسلمين والإسلام من أسباب استحقاقه الشرعية بل إنه يصبح من شروط الحكم الإسلامي. ومما هو عجيب لدى أي شاعر، دون المتنبي على الأقل، أن يشير قسم المديح في هذا الجزء إلى أن سيف الدولة ينبغي أن يثور على الخليفة في بغداد، مما يؤكد فكرة أنه كلما كان الحاكم الإسلامي أكثر غزواً وجهاداً كان أكثر شرعية.

وبعد الجزء ١ الذي ركز على علاقة الممدوح بالعدو، والجزء ٢ الذي كرّسه الشاعر للكلام عن علاقة الممدوح برعاياه من ناحية، وبخليفته في بغداد من ناحية أخرى، يتحول الجزء ٣ (الأبيات ٣٣–٤٢) إلى تناول العلاقة بين الشاعر والممدوح، وقوة الشعر، وبخاصة شعر المتنبي. وهاهنا يصل الإبدال الاشتقاقي إلى غايته (في البيت٤٢)، حيث يلقب الشاعر ممدوحه بأنه ''موعد،'' من ''الوعد،'' لكل من يسعى إلى العطايا والجوائز.

وهكذا يشيد المتنبي الهيكل الكلي البنيوي والدلالي والصوتي للقصيدة على الإبدال والقلب الاشتقاقيين هذين. ذلك أن الجذور الثلاثة (ع–و–د) و(ع–د–و) و(و–ع–

د) لا تحمل معاني جزافية، كما أن العلاقة الإبدالية بينها ليست من قبيل المصادفة؛ حتى لينطبق عليها، على يد شاعر كالمتنبي، وصف جيان بياجيو كونتى للغة الشعرية انطباقاً مدهشاً:

> في الخطاب الأدبي... تتجاوز الوظيفة الشعرية الوظيفة التوصيلية، حتى تختفي الطبيعة الجزافية للعلامة اللغوية ويصبح النظام الداخلي للكلمة الشعرية هو الذي يتحكم فيها. ذلك أن العلاقة بين الدال والمدلول في النثر غير قابلة للعكس حيث تكون الدلالة وضعية ولا وصول إليها إلا عن طريق الدال. أما في الشعر فإن هذه العلاقة تبادلية في حركة ذات اتجاهين وحتى يمكن للمدلول نفسه أن يستدعي الدال عليه. وبعبارة أخرى، ترتبط العناصر التي تصنع الخطاب الشعري (سواء أكانت من حيث التعبير أو من حيث المحتوى) ارتباطاً منتظماً حيث يقودها جميعاً على نحو متماسك مقصد شعري واحد. ويتميز كل عنصر من خلال ارتباطه بنظام مركب عضوي تكون العلاقة فيه بين الدال والمدلول متينة إلى درجة أن تكون قابلة للعكس التبادلي. كذلك ينطبق عالم المحتويات الذي تستدعيه القصيدة انطباقاً تامًّا على النسيج القولي الذي يتخذ تعبيره فيه، كما لو كان أحدهما متأصلاً في الآخر.[٢٦]

الجزء ١، مدح المنتصر : الأبيات ١–٢٠. الموضوع الظاهر للجزء ١ هو النصر الحربي، ولكننا لا نتناول هاهنا وصفاً لمعركة ما. وإنما بدلاً من ذلك يعرض الشاعر استراتيجية بلاغية، يذكر فيها انتصار سيف الدولة على القائد الرومى (الدمستق) برداس فوكاس وأسره ابنه قسطنطين (الذي توفي أثناء أسره في حلب[٢٧])، في حملته المؤرخة في جمادى الآخرة ٣٤٢ هـ الموافق شهري سبتمبر–أكتوبر ٩٥٣م. ويستعرض الشاعر هذا الانتصار من أجل أن يجعله نموذجاً لانتصار الأمير المألوف والمعتاد على الكفار وإثباتاً للشرعية الإسلامية لحكمه. فيقرر الشاعر في البيت الأول حكمة عامة ثم يمثِّل لها، بمعنى أنه ينتقل من العام والبدهي إلى الخاص والضمني. أما التأثير البلاغي لهذا الانتقال من العام إلى الخاص فهو التأكيد الضمني للربط بينهما، إذا جاز التعبير. ويتلو ذلك تكرار هو امتداد للنمط نفسه حيث يتبع الشاعر المدح العام لفضائل الممدوح وبسالته في إخضاع العدو (الأبيات ١—١٠) بالمثال الأكثر تخصيصاً من حملته الحربية الأخيرة (الأبيات١١—٢٠).

ولكن لنمكث قليلا عند البيتين اللذين يفتتح بهما الشاعر قصيدته، لأنهما يقدمان أفكاراً جوهرية في إدراك المفهوم العربي الإسلامي عن الكرم أو النبل، وبالتالي عن الأهلية للحكم. أما "النبل" فقد فُهِمَ بدلالتيه الأخلاقية والدينية بأنه حربي في كنهه، وكذلك بأنه أصيل وموروث.[٢٨] فقد أصبحت "عادات" سيف الدولة ها هنا

''خبرة متجسدة'' للأعمال النبيلة، على حد تعبير كونيرتون.[٢٩] وقد تفيدنا في هذا الصدد ملاحظات كونيرتون عن ''قوة العادة.'' فقياساً على عرض و. ديوي W. Dewey لقوة العادات الطيبة بالمقارنة بالعادات السيئة، يلاحظ كونيرتون الدور الكبير الذي تقوم به الرغبة في السلوك الاعتيادي، من حيث تضطرنا العادات إلى القيام بأنواع معينة من السلوك، ومن حيث كون العادات عبارة عن نزعات عاطفية، وأن لها ''قوة لأنها جزء صميم من أنفسنا.''[٣٠] كما يذكر المؤلف نفسه أن العادة

> نشاط مكتسب بمعنى أنه متأثر بنشاط سابق؛ يكون على أهبة الكشف عن نفسه، ويظل فعالاً حتى عندما لا يكون هو نفسه النشاط المسيطر بصورة واضحة. ... وتعبر كلمة العادة عن معنى الفعالية، أي النشاط الممارس على نحو متصل وهي تنقل لنا حقيقة الدربة، أي التأثير المدعم للأفعال المتكررة.[٣١]

ولا نملك أنفسنا من الدهشة عندما نرى هذه الدقة الاشتقاقية التي تعبر بها الكلمة العربية ''العادة'' عن الفكرة التي يحاول كونيرتون جاهداً أن يوضحها.

إن ما يقوله لنا الشطر الافتتاحي للقصيدة بحق إذن هو أن الإنسان مسئول عن مصيره، وأن عادته، أو ما عوَّد نفسه عليه، هو الذي يقرِّر قدَرَه، أو هو قدَرُه نفسه. وليست هذه الفكرة ولا طريقة التعبير عنها من صنع المتنبي؛ وإنما أخذها من حيث هي قول مأثور أو حكمة سائرة تلقى قبولاً عامًّا في التقليد الشعري العربي، وهكذا يبدأ بها عرض وجهة نظره. وكما يلاحظ العكبري في شرحه لديوان المتنبي، فإن حاتم الطائي الشاعر الجاهلي قال: ''وكل امرىء جارٍ على ما تَعَوَّدَا،'' كما قال الحطيئة الشاعر المخضرم:[٣٢]

فَجاؤوا عَلى ما <u>عُوِّدوا</u> وَأَتَيتُمُ   عَلى <u>عادَةٍ</u> وَالمَرءُ مِمّا <u>تَعَوَّدا</u>

وهكذا يستطيع المتنبي، متكئاً على هذا المبدأ الإنساني الذي يعترف به التقليد الشعري العربي ويمارسه منذ الحقبة الجاهلية، أن يقرر بثقة أن ضرب الخصم والقضاء على الشائعات الزائفة من خلال الإنجازات الحقيقية ليس مجرد ''طبيعة ثانية'' وإنما هي طبيعة بالفطرة لدى سيف الدولة، وأنها تقرر أفعاله، ومجرى الأحداث، وقدره. وهكذا فإن الجديد هنا ليس البيت الافتتاحي لقصيدة المتنبي، بما فيه من مقولة مأثورة وصياغة شعرية معروفة، وإنما الجديد هو الكيفية التي يطور بها هذه الأفكار من خلال القصيدة عبر الجناس الذي يبادر إليه في الشطر الثاني من البيت الأول، حيث قلب الجذر (ع-و-د) المشتقة منه ''العادة''؛ والجمع ''عادات''، إلى الجذر (ع-د-و) المشتق من ''العدى''؛ والمفرد ''العدو.''

إن الموضوع المسيطر على أبيات المدح العام (١-١٠) هو خضوع العدو لقوة سيف الدولة وقوة الإسلام. ويبرز ها هنا البيت الرابع على نحو خاص من حيث التورية التي تنتج عن غموض عائد الضمير في ''سيفه في كفه'' فقد يعود إلى ''الله'' أو إلى ''المدوح.''[٣٣] فها هنا توحيد ''شعري'' بين بسالة سيف الدولة الحربية والقوة الإلهية؛ ومن ثم فإن الخضوع لإحدى القوتين يعني الخضوع للأخرى (ولنلاحظ أن ''الإسلام'' يعني في أصله اللغوي ''الخضوع''؛ انظر كذلك البيت ٧). وهكذا نجد في قصيدة المتنبي المحاولة نفسها إلى التوحيد أو المطابقة أو الدمج بين الإرادة وأفعال الفاتح الإسلامي، وأفعال الله، والمصير الذي لقيناه في قصيدة أبي تمام ''السيف أصدق أنباءً'' (الفصل ٥).

ونلاحظ كذلك في البيت الثامن استدعاء للصورة النمطية للملك في حضارة الشرق الأدنى القديمة من حيث كونه واهب الحياة وواهب الموت على السواء. ففي هذا البيت تكشف هذه الصورة التي تقوم على الطباق بين الحياة والموت عن التبادل بين هاتين الوظيفتين: ذلك أن قوة الحاكم الحربية هي الوسيط الوحيد الذي يتمكن به من الفوز بغنائم ليوزعها على رعيته بسعة الصدر وسخاء اليد. ومن ثم ''تحيي'' الحربُ المالَ في حين ''تقتل'' عطاياه هذا المال. وسنرى الاستخدام الصحيح لهاتين الدعامتين للحكم موضوعاً للشاعر مرة أخرى في البيت الثلاثين. وفي الوقت نفسه ينبغي أن نكون على وعي بأن التعبير عن السلطة الأسطورية على الحياة والموت ليس عنصراً من العناصر المكونة لمفاهيم الشرق الأدنى القديم عن الملكية المقدسة فحسب وإنما هي عنصر من عناصر إيديولوجية الجهاد في الإسلام. أما الكيفية التي يتحول بها هذا المدح إلى أسطورة فتتضح عندما نصلها بمعلومات تاريخية أكثر تقنية. يلخص لنا توماس بياكويس Th. Biaquis الحكم الحمداني:

> على أساس المعلومات التي وردت في الحوليات وكتب الجغرافيين، نستطيع أن نعيد النظر إلى ميزانية الأسرة الحمدانية. لقد أدّتْ الحروب بين سيف الدولة والإخشيديين إلى تدمير مزارع الزيتون والبساتين المحيطة بحلب. وقد تغير المشهد الزراعي بصورة دائمة. ... وعلاوة على هذا، فقد كانت لدى هذا الأمير [سيف الدولة]، ومعه أخوه ناصر الدولة وفيما بعد ابن أخته، الغضنفر، أميرا الموصل، سياسة احتكار الأراضي الزراعية الخصبة والاستيلاء على حيازات ممتدة، بهدف تكريسها لنظام الزراعة الأحادية، وخصوصاً فيما يتصل بزراعة الحبوب، مما اعتبر مشروعاً مربحاً للغاية بالنسبة إلى النمو السكاني لبغداد. وقد أصبح هؤلاء الأمراء، من خلال الجمع بين هذه الأراضي المصادرة بالسياسة الأميرية القامعة، أكثر الأمراء ثراءً في العالم الإسلامي. ... وهكذا اكتسبوا مجداً أبديًا بأن

أغدقوا أقاربهم والشعراء المادحين إياهم بالهدايا الثمينة، ولكنهم أفقدوا الزراعة والصناعات استقرارها على نحو خطير، وكذلك التبادلات التجارية والتوازن بين المدن والريف. ... وعن طريق تدمير البساتين والحدائق حول سوق المدينة، وإضعاف الزراعة المتعددة المزدهرة من قبل وتهجير السكان من الأراضي منزوعة الأحراج على الثغور، ساهموا في تعرية هذه الأراضي ومهدوا لأن تستولي القبائل شبه البدوية على الأراضي الزراعية لهذه المناطق في القرن ٥/١١."[٣٤]

في ضوء هذه المعلومات، يتضح أن المصدر الفعلي لثروة سيف الدولة لم يكن سلب الروم الكفار بقدر ما كان مصادرة الأراضي من رعاياه المسلمين. وبالنظر إلى السياق الراهن فإن المقصود هو أن تركيز مدح الأمير بأنه هزم الكفار وسلبهم غنائم كي يوزعها على الأمة الإسلامية يعد نوعاً من الأسطرة المحفزة إيديولوجيًّا [أو التحويل الأسطوري المؤدلج] لحكم سيف الدولة.

مع البيت ١١ يأتي الانتقال من العام إلى الخاص، أو، على نحو أدق، من وصف ""عادة"" سيف الدولة إلى تمثيل تلك ""الخبرة المتجسدة."" أما الأحداث المشار إليها هنا فهي مثبتة في المصادر التاريخية (انظر أعلاه).[٣٥] ومع ذلك، فإن المتنبي لا يعطينا ""وصفاً للمعركة""—وهذه تسمية خاطئة شائعة للمقاطع الحربية في الشعر العربي، تعكس مفهوماً خاطئاً في الوقت نفسه عن الموضوع. بل ينتزع من الحدث التاريخي تلك العناصر التي يمكن أن تعكس أمثلة لـ ""عادة"" سيف الدولة. وهكذا، على سبيل المثال، يتجسد المبدأ الوارد في البيت ٧، من أن ملوك الأرض تخضع لسيف الدولة، سواء بالهروب منه أو بالاستسلام له، في هروب الدمستق وأسر ابنه (والذي مات في أسره فيما بعد). وهكذا فإن المتنبي يوظف في البيت ١١ الطباق ليعبر عن التقهقهر والأسر المتزامن للدمستق وابنه بوصفه ميلاداً جديداً للأول وموتاً للأخر؛ ويصف الشاعر في البيت ١٥ قسطنطين بأنه فدية أبيه، بمعنى أن الدمستق فدا نفسه بحياة ابنه، أي ضحى بحياة ابنه بدلاً من حياته. أما هروب الدمستق من أرض المعركة وانسحابه إلى الدير، أي استبدال مسوح الدير بدروع الحرب، فيعني التخلي عن الإقدام الفعال في صالح الاستسلام الخامد. وهكذا فإن المتنبي على صواب تماماً في تقييم هذا الفعل على أنه من أفعال الجبن والهزيمة، لا يتصل بالإخلاص الديني (المسيحي).

وهكذا يمكن أن نرى من الناحية البلاغية في هذا اللجوء المزعوم والخيالي للملوك (المسيحيين) المرتعدين خوفاً إلى الأديرة انتقالاً قوياً إلى الإسلام المنتصر والمحتفل بانتصاره في الجزء التالي. وفي الوقت الذي يكمل فيه البيت (٢٠) من الجزء ١ الطابع الحاسم للبيت السابق عليه، يعطينا ختاماً شكلياً لهذا الجزء من خلال تكرار عبارة ""وكل

امرىء'' التي نجدها في البيت ١، ''لكل امرىء،'' من القصيدة نفسها. ويتخذ الطباق بين المسيحية المهزومة والإسلام المنتصر تعبيراً مرهفاً في إعداد المسيحيين لملابس الدير السوداء التي ترتبط بالانسحاب من العالم الدنيوي، وإماتة الجسد، والنواح، في مقابل الوظيفة الاحتفالية للملابس المرتبطة بعيد الأضحى لدى المسلمين. والملابس الأخيرة من نوعين، الأول هو اللبس الجديد والملون، الذي يلبسه جمهور المسلمين احتفالاً بالعيد، والآخر هو ملابس الحج البيضاء (ملابس الإحرام) المعروفة. ويرمز كلا النوعين إلى الحياة الجديدة، الولادة الجديدة، والتطهر (انظر مناقشة البيت ٢٢ فيما بعد).

ونستطيع الآن أن نلاحظ كيف أن استخدام المتنبي النموذجي للحملة الحربية لسنة ٣٤٢هـ/ ٩٥٣م يسمح للحدث التاريخي أن يأخذ مكانه في الدورة المتكررة لـ ''عادة'' سيف الدولة. وسنرى في تحليل الجزء ٢ من القصيدة، من خلال التوحيد الاشتقاقي لـ ''عادة'' سيف الدولة مع العيد، كيف يأخذ الحدث التاريخي نفسه مكانه في التقويم الإسلامي الدوري.

الجزء ٢، التهنئة بالعيد: الأبيات ٢١–٣٢. تفيد دراسات عديدة عن الشعائر والاحتفالات أن الأعياد الموسمية، مثل رأس السنة الجديدة، تُعْنَى أساساً باستعادة النظام بعد الفوضى،[٣٦] كما تفيد بأن الاحتفالات البلاطية تكوِّن من حيث المبدأ التجسيد الرمزي أو الاعتراف بالهرمية الاجتماعية، والكونية في الحقيقة.[٣٧] ومن ثم يُتَوَقَّعُ من هذه القصيدة باعتبارها في الوقت نفسه مديحاً، والتي أزعم أنها نوع أدبي خاص بالمراسم البلاطية، وباعتبارها تهنئة بالعيد، وهي التهنئة الطقوسية الواجبة في المواسم الدينية، أن تعبر عن هذين المفهومين. وكما سأتناول في مناقشتي، فإن المتنبي في الحقيقة يدمج هذين العنصرين—استعادة النظام بعد الفوضى والاعتراف بالهرمية الاجتماعية/الكونية—في هذه القصيدة. وهو يحقق ذلك ببساطة من خلال زعمه أن سيف الدولة، بانتصاره على الروم المسيحيين، قد أعاد الإسلام إلى حظيرته ومن ثم ثَبَّتَ أركان حكمه الإسلامي الشرعي.

وأيًّا كانت زاوية نظرنا إلى القصيدة، فيعد البيت ٢١ محورها الأساسي وهو يقع في منتصفها تماماً. ويثبت المتنبي القصيدة صوتاً ومعنى من خلال التكرار الملح لكلمة ''عيد'' نفسها (ثلاث مرات) ولصيغة ''فَعَّلَ'' من الجذر نفسه، ''عَيَّدَ''. وما يبدأ في القصيدة على أنه تهنئة طيبة بالعيد ينتهي إلى تبادل عكسي في اتجاهين بين سيف الدولة والعيد، يصبح سيف الدولة نفسه عيداً لكل مسلم.[٣٨] ونستطيع نحن أن نَنُصَّ من

خلال هذا المعنى على أن حكم سيف الدولة قد حظي برضاء المسلمين جميعاً حتى إنهم ليحتفلون بانتصاراته على أعداء الإسلام. كذلك نستطيع أن نقول عن هذه القصيدة الاحتفالية ما قد قاله موريس بلوخ عن طقوس الحمام الملكي في مدغشقر في القرن التاسع عشر، من أنها ''تصل بين النظام الكوني والنظام السياسي وبهذه الطريقة تثبت شرعية الأخير''[٣٩]— وهي صلة تحققت تحققاً بلاغيًّا كذلك في القصائد التي تناولها حتى الآن. كما يمكننا القول أيضاً إن الجمع بين الأمير، أو بعبارة أدق، بين عادات الأمير في الانتصار الحربي، والعيد، يساعد المتنبي على تأسيس ''مطابقة أسطورية'' بين الاثنين — على حد تعبير كونيرتون في تحليله للاحتفالات التذكارية للنازيين.[٤٠] وعلاوة على هذا، فطالما تجسد العيد في تأدية التهنئة الطقوسية للأمير، فإن العلاقة بينهما ستبدو كأنها علاقة الرعية بالحاكم. وهكذا إذن نرى أن الجمع — أو التوافق — بين العيد والأمير يشكل أساس الاستعارة الممتدة في الأبيات ٢٢–٢٤.

إن التعقد الاستعاري، أو حتى الاضطراب المجازي، للبيت ٢٢ ظهر في اضطراب الشراح في قراءته واختلافهم في تفسيره على نحو دقيق. وأيًّا كانت قراءتنا للبيت، فإن العلاقة التبادلية المعكوسة بين الممدوح والعيد التي أشرنا إليها في البيت ٢١ لمّا تزل فعالة هنا من خلال هذا الدعاء، الذي يعد هو الآخر نوعاً شائعاً من أنواع الكلام الأدائي، والذي ينقل بصورة أساسية فكرة ''التهنئات السعيد الكثيرة بالعيد.'' فالشاعر يجعل العيد ''لُبْسَ'' الممدوح. ومن ثم، وطبقاً للعادات الإسلامية المتبعة في عيد الأضحى، ينبغي أن يقوم المسلم كل عام باستبدال لُبْس العام الماضي المستهلك ''المخروق،'' هنا العيد السابق، وارتداء ''لُبْس مجدد،'' وهنا يعني العيد الجديد. ويعبر ارتداء المسلمين ملابس جديدة في العيد، الذي هو احتفال رمزي بالتجديد الروحي والولادة الجديدة، عن النصر الإسلامي، وذلك في مقابل ارتداء المسيحيين الملابس السوداء بوصفها رمزاً إلى التخلي عن الأمور الدنيوية وإماتة الجسد— أي الهزيمة (انظر البيتين ١٦و ٢٠). وفي الوقت نفسه، وفي ميدان تاريخي وثقافي أوسع، يستدعي الجمع بين هذه العادة والحاكم في بيت المتنبي الطقوس البابلية السنوية القديمة لتجريد الملك من عباءة الحكم ثم إعادة خلعها عليه.[٤١]

وأياً كانت قراءتنا للتشبيه المعكوس في البيت ٢٣، فإن هذا البيت نفسه يشرح لنا النظام السياسي الاجتماعي الذي يضع منزلة الأمير فوق رعاياه قياساً على أولوية العيد على الأيام الأخرى. وبهذا يُنَصِّبُ الأميرُ على قمة السلم الاجتماعي: فقد جعله أشرف الورى كيوم النحر لأنه من أشرف الأيام.[٤٢] وتوسعاً في شرح مبدأ الأفضل بين

نظرائه *primus inter pares* عن الحكم، ينسب الشاعر في البيت ٢٤ تحقق هذا المبدأ إلى الحظ: فقد تَفْضُل إحدى عينيّ الإنسان الأخرى في حِدَّةِ إبصارها. وفي داخل المقطع التالي من القصيدة يمكن تفسير هذه المقارنة القائمة على الحظ السعيد بأنها تحدٍ لخلافة المطيع لله القائمة على النسب، في وقت كان التحكم الفعلي عسكرياً وسياسياً في الأراضي العباسية في أيدي بني بويه ومنافسيهم — ومنهم بنو حمدان أنفسهم الذين كان لهم استقلال فعلي عن الخلافة في بغداد.

وبعد أن أثبت المتنبي مكانة سيف الدولة بالنسبة إلى رعيته، استطرد في الأبيات ٢٥–٣٠ إلى بيان موقف الأمير من مولاه الإسمي، الخليفة. ومن المحتمل أن هذا الجزء يعبر عن ضعف الخلافة العباسية في القرن الرابع الهجري أكثر مما يعبر عن جراءة الشاعر في القول. فكما فعل الشاعر في البيتين ٤ و١٤ فاستغل اسم الأمير (سيف الدولة = سيف الأسرة العباسية الحاكمة)، يعود مرة أخرى ليعبر عن دهشته من أن الخليفة ليس خائفاً من شفرتي ''السيف'' الذي يتقلده (البيت ٢٥)؛ فكأنه يستخدم أسداً في مكان صقر في الصيد. والخطر في ذلك أن ينقلب الأسد على الصياد ويجعله من جملة صيده. ومغزى هذا المثل، وهو يأتي تحديداً في هذا الجزء من القصيدة الذي يركز على النظام السياسي الاجتماعي، هو أن ثمة خللاً في هذا النظام. وهكذا تنهض الأبيات ٢٧–٣٠ بعرض مأزق الأمير من وجهة نظر الشاعر. والمثير للاهتمام ها هنا أن الشاعر يصور هذا المأزق من خلال معايير التعامل وتقاليده التي تحدد نظام الرتب في السلم الهرمي. أما الفضيلتان الأساسيتان اللتان يمتلكهما الأمير فهما ''الحلم'' و''القدرة،'' ويعني الشاعر بهما امتلاك القوة ومعرفة كيف ومتى تستخدمان. فداخل هذا النظام يثبت المرء مكانته ويحافظ عليها من خلال الممارسة الصحيحة لهاتين الفضيلتين. وفي الشطرة الثانية من البيت ٢٧ يرى الشاعر أن امتناع سيف الدولة عن مهاجمة الخليفة، احتراماً لمكانته العليا المفترضة، خطأ قد يستدرك.

ويمكن أن نعد الأبيات ٢٨–٣٠ تحديداً لقواعد النبل، المفهوم هنا بما هو تحديد تبادلي للرتب داخل نظام خاص بها. كما أن المكانة داخل السلم الهرمي للرتب قابلة للتعديل والمساومة من خلال طقوس التبادل، التي تحتوي في هذا السياق على أشكال رمزية واحتفالية متعددة، من مثل التعبيرات الجسدية واللفظية عن السيادة والاحترام، والهيمنة والخضوع، مثل التحيات والحركات التعبيرية، وكذلك التبادل المادي للهدايا. وتنطبق صياغة مارسل ماوس للتبادل الطقوسي (انظر أعلاه) على التبادل (الرمزي) المادي والاحتفالي وتفيدنا في فهم النظام البلاطي العربي الإسلامي، وكيف تأسس

واستمر.[٣] وهكذا، تعني عبارة المتنبي ''ما قتل الأحرار كالعفو عنهم'' (البيت ٢٨)، أنك عندما تعذر نبيلاً من النبلاء بدلاً من أن تطلب منه أو تتوقع أن يبادلك سلوكاً نبيلاً بمثله، فإنك تنزل بمكانته دون مكانتك.

ثم يمضي الشاعر إلى الشكوى والتساؤل عن إمكانية العثور على ذلك الحر الذي يحفظ النعمة، ناهيك أن يشكرها (يقابلها بمثلها). ويقرر البيت ٢٩ برشاقة وبساطة في التعبير القاعدة الرئيسية للنبل، أي أن مباديء التبادل والالتزام قائمة وفعالة بين النبلاء فحسب، أو، في عبارة أخرى، من يلتزم بقاعدة التبادل هذه فهو نبيل، ومن ثم تقوم علاقة متكافئة بين الاثنين. وعلى العكس من ذلك، فإن إكرام غير النبيل لن تعقب سوى الندم: فسوف يدعي الطرف الثاني أنه كان يستحق ما أسبغ عليه الطرف الأول من إكرام. وقد صاغ الجاحظ هذه النقطة برشاقة تعبيرية في بداية هذا الفصل. وباختصار، يمكن القول بأن استجابة الإنسان للجود والكرم تحدد مكانه في سلم التفاضل الهرمي.

كذلك يعني البيت ٣٠ أن المحافظة على المنزلة العالية لا تتطلب امتلاك الشكلين الرئيسين للقوة، أي القوة العسكرية والقوة الاقتصادية فحسب، بل تتطلب كذلك أن تستخدمها استخداماً صحيحاً. فمعنى الاستخدام الصحيح للقوة الاقتصادية في شعر العرب وسياستهم هو الجود والكرم. أما من منظور المعيار الشعري فإن هذين الشكلين معبر عنهما شعريًا وأسطوريًا من خلال القدرة على الحياة والقدرة على الموت، على نحو ما نجد في طباق البيت الثامن.

ويلفت نظرنا بصفة خاصة الدور الذي تؤديه الأبيات ٢٧–٣٠، أو على الأخص الأبيات ٢٨–٣٠، داخل هذه القصيدة. ذلك لأنها تقوم بوظيفتين في الوقت نفسه، تتصل كل منهما ببعد بعينه من أبعاد القصيدة. أما الوظيفة الأولى فهي تلك التي ناقشناها فيما سبق: الخاصة بالتحديد الرشيق والموجز لآداب قائمة وفعالة من حيث البلاغة والأخلاق لكل من ينتمي إلى نظام القيم التي تعبر عنها. وبالتالي، فإنها تشارك في توليد مثل هذه القيم وتدعيمها. وفي هذا الصدد لا تسهم هذه الأبيات في تقدير قيمة القصيدة بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الثقافة البلاطية لدى الأرستقراطية العسكرية العربية الإسلامية فحسب، بل بوصفها كذلك ''عملاً ثقافيًا'' أو عملاً فنياً يتجاوز حدود تلك الثقافة نفسها.

أما الوظيفة الأخرى فتتصل بطريقة أكثر مباشرة بظروف إنشاد القصيدة. ذلك أن هذه الأبيات، في سياق القصيدة، يجب أن تقرأ في ضوء البيتين ٢٥–٢٦. وهكذا يلمح الشاعر، بما هو ليس سوى تحريض على الفتنة، إلى أن الأمير، بالنسبة إلى الخليفة،

يبدو متردداً أو ربما لم يستغل فضائله العظمى التي هي الحلم والقوة والكرم استغلالاً سليماً (الأبيات ٢٧–٣٠). وهكذا، فحيث نتوقع أن نجد تعبيراً عن الخضوع والبيعة لمن هو أعلى رتبة في النظام السياسي الإسلامي، نجد بدلاً من ذلك في قصيدة المتنبي هذه في سيف الدولة عرضاً للسياسة الواقعية، وتحريضاً على تعديل النظام حتى يعكس التوزيع الحقيقي للقوة. بالإضافة إلى ذلك، يشهد إنشاد المتنبي مثل هذه القصيدة بين يدي سيف الدولة، كما تشهد المصادر التاريخية،[44] على وَهَن الخلافة تحت إمارة بني بويه. والمهم في هذا الصدد إدراك أن المتنبي يؤيد تأييداً تاماً المفهوم البلاطي العربي الإسلامي عن النبل، أي أن الأرستقراطية العسكرية هي المبدأ الأساسي لإقامة النظام الاجتماعي السياسي والمحافظة عليه. وما ينتقده المتنبي ليس إلا الخلل في ذلك النظام. إن المتنبي يدعو إذن إلى إعادة تأسيس النظام الصحيح، هذا النظام الذي ينبغي في رأيه أن يكون مبنياً بناء صحيحاً على القدرة العسكرية وعلى الكرم الذي تتيحه هذه القوة.

ويمكن أن نرى في دعوة المتنبي، في بعديها العام والخاص، لإعادة تأسيس النظام الهرمي تأسيسا صحيحاً تعبيراً عن نمط الشعائر الموسمية في الشرق الأدنى القديم (رأس السنة الجديدة)، تلك الشعائر التي يُحْتَفَلُ فيها أساساً بإعادة النظام بعد الفوضى. وهكذا يتخذ الجمع بين سيف الدولة والعيد مظهرين: الأول، بالنسبة إلى العدو المسيحي البيزنطي، هو أن نصره العسكري علامة على استعادة النظام الكوني والسياسي الصحيح بعد ''فوضى'' العدوان. والثاني، بالنظر إلى السلم الهرمي داخل العالم الإسلامي، يدعو الشاعر إلى استعادة ما يراه النظام ''الصحيح'' للسلم الهرمي السياسي، والذي ''اختل'' بخضوع سيف الدولة لمولاة الخليفة الذي هو من حيث القوة الحربية العسكرية أقل منه منزلة. وفي سياق تاريخي أوسع، يمكن القول بأن ما نراه في هذه القصيدة ليس إلا تعبيراً عن التوتر بين الأرستقراطية العسكرية الحقيقية والخلافة الوراثية الإسمية.

وقد يعد البيتان ٣١ و٣٢ بمثابة ختام مزدوج للجزء الثاني. فبالنظر إلى المناقشة السابقة، يعبر هذان البيتان عن احترام الشاعر لتفضيل الأمير ألا ينقلب على الخليفة، فهذا يرجع إلى تفوق سيف الدولة على الجميع فهو أصوب الناس رأياً، وألطفهم حكمة، كما أنه أحسنهم حالاً، وأشرفهم نفساً، وأكرمهم أصلاً، مما يجعل كثيراً من أفعاله لا يسبر غورها وغير قابلة للتحدي. وبالنظر إلى السياق البنيوي الأوسع للقصيدة، نرى هذين البيتين يختتمان جزء المديح من حيث يؤسسان مبدأ ولاء الرعية للأمير وشرعية حكمه على أساس فضائله العليا، كما يؤسسان مبدأ الطاعة العمياء له. وعلى أي حال،

فالنتيجة النهائية هي إعادة تأكيد الشاعر في مناسبة العيد شرعية حكم الأمير وتأكيد النظام الاجتماعي الذي يجسِّده حكمه.

وعلينا أن نفهم ما يقوله الشاعر في قصيدته على أنه نموذج، يشمل كل رعية الأمير، بل على أنه تعبير عن المبادىء التي قام عليها البناء الاجتماعي العربي الإسلامي. وبهذا المعنى الأخير قد تعد القصيدة نموذجاً للعلاقة بين كل الرعايا المسلمين وحكامهم. ومرة أخرى، نؤكد أن هذين البعدين للقصيدة هما اللذان يشرحان الوظيفة الاحتفالية للقصيدة حينئذٍ، أي لماذا أنشدها الشاعر أمام سيف الدولة، ولماذا قبلها سيف الدولة تهنئة طقوسية بالعيد في العام ٣٤٢هـ/٩٥٤م، ولماذا حفظت حتى الآن بوصفها جزءاً من تراث الثقافة العربية الإسلامية.

وإذا كانت محصلة الجزء ٢ هي اتخاذ الحدث التاريخي مكانه في التقديم الديني الدوري من خلال الجمع أو التوحيد بين ''عادة'' سيف الدولة والعيد فإن الخطوة النهائية أمامنا هي القيام بتخليد مكانة سيف الدولة في التقويم الديني الإسلامي. وهكذا تتجاوز القصيدة وظيفتها الاحتفالية التاريخية، أي إنشادها لأول مرة في مناسبة بعينها. فلو لم تكن القصيدة رائعة الجمال في حد ذاتها، حتى ليتكرر إنشادها، مثلها مثل العيد، إلى الأبد، لفشلت في أداء وظيفتها الشعرية والدينية على السواء. وفي الجزء ٣ سوف نتحول من علاقة الأمير برعيته ومولاه إلى علاقته بالشاعر، وقدرة الشاعر أو قدرة قصيدته على الامتداد بمجد سيف الدولة إلى آفاق المستقبل.

الجزء ٣، ختام ما وراء شعري: الأبيات: ٣٣—٤٢. لكي نبدأ في تحليل الجزء النهائي من القصيدة، الذي يتناول في أول الأمر دور الشعر والشاعر، علينا أن نتعمق في فهم العلاقة بين وظيفة القصيدة وبنيتها. فعلينا أولاً وقبل أي شيء آخر، أن نأخذ في حسباننا أن إنشاد الشاعر قصيدة المدح أمام الحاكم كان يعد علامة أولية على سلطة الحكم. وفي هذا السياق، تبرز الأوجه الطقوسية والاحتفالية للقصيدة. وأعني بهذا تلك الخصائص الثابتة للقصيدة التي تحدد نوعها الشعري. وهكذا تكون القافية، والوزن والمعجم الشعري، والمعاني، والبنية، إلخ. أموراً ثابتة بالضرورة، لأن وظيفتها هي استدعاء كل القصائد السابقة في التراث الشعري وكأنها إعادة تمثيل لحالات سابقة من المبايعة في التراث العربي والإسلامي. ومن هذه الناحية، تحتفل القصيدة احتفالاً تذكارياً بأصالتين أو شعريتين توأمتين للحكم العربي—الإسلامي. ذلك أن إنشاد هذه القصيدة يستدعي في الوقت نفسه قصائد المدح في الجاهلية، على سبيل المثال، دالية النابغة

الذبياني للنعمان بن المنذر، ''يا دار مية،'' (الفصل ١). وهكذا تثبت القصيدة عروبة الحاكم الذي ينشده الشاعر القصيدة، سواء أكان الحاكم عربياً أم مستعرباً. وفي الوقت نفسه، يستدعي إنشاد القصيدة بين يدي الحاكم الممدوح أحداثاً ذات دلالة إسلامية ''أسطورية'' مثل إنشاد كعب بن زهير (الجاهلي) قصيدته، ''بانت سعاد،'' أمام النبي محمد وقبول النبي لها (الفصل ٢). وعلاوة على هذا، وكما رأينا في حالة قصيدة الأخطل، ''خف القطين،'' في الخليفة عبد الملك بن مروان، فإن الشعراء المادحين في الحقبة الأموية لم يتخذوا من قصيدة المدح البلاطية الجاهلية نموذجاً أدبيًّا فحسب، وإنما اتخذوها علامة مميزة للتقليد الشعري فيما يتصل بشرعية الحكم العربي (الفصل ٣). وهكذا سأجادل في أن الجوانب الثابتة أو ''الطقوسية'' للقصيدة ضرورية لإثبات قرابتها الشعائرية، وإن لم تكن مرتبطة كثيراً بأفعال شعرية مخصوصة بالولاء (على الرغم من أن هذا هو المقصد الواضح للمعارضة الشعرية؛ انظر الفصل ٧) بقدر ارتباطها بالتراث الشعري الثقافي النابع من القصائد المتشابهة في بنيتها الطقوسية. وهكذا، كما عرضنا في الفصل ٣، فإن الممدوح الذي يشارك في مراسم إنشاد القصيدة يصبح بالتالي متطابقاً شعائريًّا وأسطوريًّا مع كل حاكم عربي-إسلامي كان أو سيكون متلقيًّا لقصيدة من قصائد المدح، أو يكون متطابقاً، بمعنى أكثر تجريداً، مع الحكم العربي الإسلامي الشرعي.

لكن القصيدة ليست مجرد نص شعائري أو طقوسي. فمهما تكن القيود الشكلية شديدة أمام شاعر المديح العربي، فإن مهمته الأولية أن ينتج قصيدة تتميز بالإبداع والجمال. وهذا يعني أن تثبيت الشاعر لقصيدته في التراث الكلاسيكي وبالتالي تخليد سمعة الممدوح، يتطلب منه أن يجعلها تنتسب إلى النوع الشعري نفسه في هذا التراث وهذا لابد منه لتثبيت شرعية القصيدة والحاكم على السواء– وفي الوقت نفسه عليه أن يجعلها عملاً فنيًّا رائعاً في إبداعه لكي تثبت منزلتها في ذلك التراث وهذا لا غنى عنه لضمان سيرورتها في المستقبل.

وهذه السيرورة في المستقبل ذات نوعين: قد نسمي أولهما ''سيرورة غير منتجة'': بمعنى أن القصيدة تحفظ، وتنشد، وتدون. والآخر ''سيرورة منتجة'': أي أن القصيدة تكون ذات قوة مولِّدة حقيقة داخل التقليد الفني التابعة له، وهذه القوة هي التي تستثير السرقة الأدبية والمعارضة الشعرية لدى الشعراء الآخرين.[٥] فهذه الحركة المزدوجة إلى الماضي وإلى المستقبل للعمل الأدبي الفريد هي التي تميزه عن النص الطقوسي الديني الثابت والمتكرر. وبهذا المعنى ليس ثمة بديل للعمل الفني المتميز

بالإبداع والجمال. ذلك أن الشاعر لا يستدعي شعائر البيعة التي أُقِرّت عبر الزمن فحسب، بل يُشَيِّد نُصُباً تذكارياً لممدوح بعينه، وسوف يبقى هذا النصب على مضي الزمن. وإذا أخذنا هذا الجانب الجمالي المستقل للعمل الفني في حسباننا فإننا نبدأ في فهم الجزء 3 من القصيدة.

قد لاحظنا، في مفتتح مناقشة القصيدة، أن المتنبي، في إنشاده إياها سيف الدولة وهما راكبان على فرسيهما، قد جعل نفسه في منزلة ممدوحه. وقد رأينا في الجزء ١ في هزم سيف الدولة للمسيحيين البيزنطيين استعادة النظام الكوني الصحيح، أي الانتصار الإسلامي. وفي الجزء ٢ لاحظنا أن الشاعر مهتم اهتماما أوليًا باستعادة النظام الصحيح في السياسة الداخلية، أي العلاقة بين الأمير سيف الدولة والخليفة. وبالمثل في الجزء ٣ ، يبرز مفهوم استعادة النظام الصحيح، ولكن الشاعر مهتم في المقام الأول بمنزلته في مواجهة الشعراء الآخرين في البلاط الحمداني ومهتم ثانياً بمكانته لدى الأمير نفسه. ويتم التعبير عن كل هذا عن طريق التبادل الطقوسي بين القصيدة والجائزة، حيث يقوم الأمير بالموازنة بين قصائد الشعراء المختلفين ويمنح الجائزة الأكبر لأفضل قصيدة وأفضل شاعر، بمعايير موضوعية يمكن الرجوع إليها.

وإذا التفتنا إلى الأسلوب المباشر البارز لصيغة الأمر في الجزء ٣ (في أوائل الأبيات ٣٣، ٣٨، و٣٩)، فيمكننا أن نتكلم في ''طلبات'' الشاعر، والتي صيغت في نغمة يمكن أن نطلق عليها نغمة عتاب.[٤٦] وعلينا أن نفهم أن هذه ''الطلبات'' ترجع في أصلها إلى تقاليد السؤال والالتماس في حضارة الشرق الأدنى القديمة، ولهذا فهي جزء من العرض الشعائري أو الاحتفالي الذي يُظْهِرُ فيه الحاكمُ عدلَه، ورحمَته، وكرمَه (انظر الفصل ١). وكما نعرف من دراسات التبادل الطقوسي ومن الفصول الأولى في الكتاب الراهن، فإن هذا ليس فعلاً سوى شكل من أشكال الخداع، ذلك أن على الحاكم أن يستجيب إلى سائله وإلا فَقَدَ ماءَ وجهه وانحطّتْ مكانتُه.

ومن الناحية الأخرى، فمن المحتمل أن النقطة الأساسية في السياق الاحتفالي هي أن التماس الشاعر، الذي يمكن أن يستجيب له الممدوح على الفور من خلال مجرد منح جائزة—دراهم، دنانير، خيل، جواري، وهي العملة السائدة—تعطي الممدوح الفرصة لاستعراض عدالته، وكرمه، ومناقب أخرى، ومن ثم يؤسس نموذجاً للعلاقة بين الحاكم العربي الإسلامي وبين كل رعاياه. وهكذا تدمج القصيدة أدائيًّا بين علاقتَيْ الشاعر—الممدوح والرعية—الحاكم. وإذا كان المتنبي يقدِّم نفسه لسيف الدولة نظيراً له أكثر منه سائلاً وملتمساً لفضله فسبب ذلك أنه يقيِّمُ موهبته الشعرية تقييماً فائقاً، قد أثبتت الأيام

صحته فيما بعد. وتذكّرنا نغمة المتنبي وموقفه أمام سيف الدولة بالأخطل أمام عبد الملك بن مروان، لأن الشاعر الأموي، أيضاً، كان يفاوض الخليفة حول مرتبته ومكانته في مواجهة منافسيه—سواء أكانت منافسة شعرية أم سياسية—في البلاط (انظر الفصلين ٣ و٤). وفي حين كان الأخطل مهتمًّا أساساً بموقفه السياسي في قبيلته، بني تغلب، في البلاط الأموي، فإن المتنبي كان أكثر اهتماماً بالشعراء المنافسين له. وفي كلتا الحالتين تتخذ مفاوضة الشاعر شكل مطالبة الممدوح بأن يقوم بالتزاماته تجاه الشاعر، ومن ثم يسترد مكانته في البلاط.

أما طلب المتنبي الأول (البيت ٣٣) فهو أن يتخلص سيف الدولة من منافسي الشاعر وحساده في البلاط الحمداني بكبت تطاولهم عليه. ولهذا البيت لفتة بلاغية من حيث يتوقع المرء أولاً أن الأمير هو المسئول عن سريان الغيرة بين المتنبي ومنافسيه بأن أعطى الأخيرين مثلما أعطى المتنبي نفسه من جوائزه. وفي الحقيقة يعني المتنبي هنا أن سيف الدولة كان كريماً مع الشعراء الآخرين حتى خيل لهم أنهم في نفس منزلة المتنبي فازدادوا حسداً له، فالموقف هاهنا إذن هو عين الموقف في الجزء ٢، البيت ٢٩ من حيث وضع الكرم في غير مكانه.

ولكي يخضع المتنبي كيد حساده من الشعراء الآخرين يعتمد على ''حسن رأي'' سيف الدولة فيه (البيت ٣٤)؛ فيعني بذلك تقدير الحاكم لمنزلته الشعرية ومنحه الجوائز العليا، مما سيسمح له بإخضاع منافسيه. وترجع أهمية الاستعارة المستخدمة في البيتين ٣٤ و٣٥ لتصوير قوة الشاعر وشعره في أنها تثبت في الوقت نفسه موازاة أو تطابقاً بين الشاعر والأمير. فكما أن سيف الدولة هو سيف الله وسيف الدولة/الخليفة (البيتان ٤، ٢٥)، فإن المتنبي، أو شعره، يعد سيفاً أو رمحاً لسيف الدولة. إن صورة السيف الذي يذبح حتى وهو ''مغمد'' (البيت ٣٤) تعبر عن القوة الفائقة والصائبة التي تكمن في شعر الشاعر العظيم: مما يحول دون تجرؤ منافسيه على تحديه وهو ما نسميه في السياسة بمبدأ قوة الردع.

وتستمر صورة السلاح في البيت ٣٥، حيث تعبر مرة أخرى بإيجاز ودقة عن هذه الطبيعة المزدوجة، أي الرمزية والعملية لكل من شاعر المديح وشعره. فكما يزين الرمح السمهري الحاكم—المحارب عند إظهاره ويرعب أعداءه ويروع أتباعه عند تصويبه في قلوبهم فكذلك مجرد حضور شاعر عظيم في بلاط ممدوحه هو زينة لبلاطه ورمز للسلطة والمكانة (فلا يجذب الشعراء إلا الأبطال ولا يحتفظ بهم إلا الكرام)، وعندما يشحذ الشاعر طاقته الشعرية في مدح سيف الدولة فإنها تختلق صورة هائلة للمدوح، تدهش

أتباعه وتخزي أعداءه. ويختلف تفسيري لهذه الصورة عن تفسير الشراح القدماء لها، فمثلا يرى المعري أن الرمح المعروض بمثابة شعر المتنبي في البلاط والرمح المصوب بمثابة ذهابه إلى المعركة مع سيف الدولة.[٤٧] فقراءة المعري في رأيي تُضْعِفُ، وإن ضمنيًّا، الصورة وتنحرف إلى حد ما خارج السياق الشعري المباشر لها، وبخاصة في البيت ٣٤، والذي نرى فيه ''ضربات'' السيف شعرية في المقام الأول.

يعبر البيتان ٣٦ و٣٧ عن سيرورة شعر المتنبي، ومن ثم ذيوع شهرة الممدوح في الزمان، مما سميناه سيرورة في المستقبل، وفي المكان على السواء. ويستخدم البيت الأول منهما ''الدهر'' مُجَسَّداً ليكون بمثابة راوٍ لشعر المتنبي. وأساس هذا البيت هو الرواية الشفوية للشعر الجاهلي من خلال رواة يحفظون شعر الشاعر ويتناقلونه شفويًّا جيلاً بعد جيل. وهي صورة تكشف عن مدى سيطرة شعر المتنبي على الرواة أنفسهم. فشعر المتنبي يضطر حتى المعتكفين في منازلهم إلى الخروج منها لإذاعة هذا الشعر في البلاد. وتتكرر فكرة الشاعر هذه عن شعره في أبيات أخرى مشهورة له يرى فيها أن الأعمى نظر إلى أدبه وسمعها الأصم. فهذه الأبيات إذن تعبر عما سميناه من قبل ''السيرورة غير المنتجة'' لشعر الشاعر، أي قدرة القصيدة على أن تجذب وتأسر جمهوراً دائماً بحيث تأخذ مكانها الدائم في التراث الشعري فحسب.

وفي البيت ٢٨ يكرر الشاعر ما طلبه من الممدوح في البيت ٣٣، ولكن على نحو أوضح فيطلب جائزته ويبررها. وها هنا ينسب الشاعر لقصيدته ما سميته ''السيرورة المنتجة'' أو قدرة القصيدة على توليد قصائد أخرى، سواء في شكل ''سرقات'' شعرية، أو ''معارضات'' شعرية (انظر الفصل ٧). ذلك أن المتنبي يطلب أن يعطيه سيف الدولة الجوائز التي رصدها لقصائد الآخرين، لأن مدحهم له ليس إلا تكراراً لمدح المتنبي؛ أي سرقة شعرية منه. ويتكرر هذا الطلب استعاريًّا في البيت ٣٩ حيث يدعو المتنبي سيف الدولة ألا يحفل بغير شعره، لأن شعره هو الأصل، وغيره كالصدى له.

وهكذا نرى في هذه القصيدة كيف يتفاوض كل من الشاعر والممدوح حول منزلة كل منهما إزاء الآخر من خلال عنصر التبادل الطقوسي المتضمن في مراسم إنشاد القصيدة وإعطاء الجائزة. وفي ذلك ما يشبه ما قالته ساندرز في مناقشتها للمراسم البلاطية بصفة عامة من خلال دراستها عن المراسم الفاطمية.[٤٨] وكما يتضح لنا فإن وظيفة الجائزة في القصيدة هي رفع المتنبي إلى المنزلة التي يستحقها. ولذا يجب أن نفهم أن طلب المتنبي هو اعتراف الممدوح بفضله على الشعراء الآخرين في البلاط الحمداني من جهة، وأن يذل منافسيه الحاسدين من جهة أخرى، بتخفيض جوائزهم أو حرمانهم إياها وإعطائها إلى

المتنبي. وليس هذا الطلب إذن إلا دعوة من الشاعر إلى إعادة النصاب إلى الوضع الشعري والبلاطي الصحيح الذي اختل على إثر فتنة حاسديه ووقاحة منافستهم له. وبهذا ينضم الجزء ٣ إلى الجزئين ١ و٢ في تصوير استعادة النظام بعد الفوضى وهو ما نجده في احتفالات رأس السنة الجديدة في حضارة الشرق الأدنى القديم.

وينهي المتنبي قصيدته بثلاثة أبيات (٤٠– ٤٢) هي ختام الجزء ٣ في دائرته الخاصة، وختام للقصيدة في دائرتها الكلية. أما الصورة المسيطرة في هذه الأبيات فهي صورة رحلة الليل الشاقة التي يقطعها الشاعر المادح من بلاط إلى آخر حتى يجد من يحسن مكافأته إحساناً، يجعله يقيّد نفسه إليه بقيود الوفاء والالتزام. ونلاحظ، مع ذلك، أن الشاعر يخرج هذا الختام على نحو يجعله يسري نموذجاً على الرعية والحاشية بعامة، مثلما يسري على الخاصة أو النبلاء. أما المتنبي فقد وجد بغيته عند سيف الدولة الذي خلع عليه المكافأة السنية وأنعل خيله ذهباً، فقال لممدوحه (البيت ٤٠) إنه أغناه بعطاياه، حتى قعد عن السرى طلباً للغنى، وترك السرى لمن هو قليل المال، وأكثر له الذهب حتى أنعل به خيله، على حد تعبير المعري في شرحه.[٤٩]

ولكن مهما تبدو طقوس تبادل الهدايا تبادلاً ماديًّا — أو حتى تجاريًّا — فإن وظيفتها الأساسية هي عقد الصلات، وهي هاهنا صلات المودة والوفاء نحو الممدوح التي يعلنها الشاعر في البيت ٤١. والجدير بالذكر هنا أن طبيعة هذه الصلات مرتبطة ارتباطاً واضحاً بمفهوم الكرم في البيت ٢٩: فإذا كان الممدوح في البيت ٢٩ يستطيع أن "يملك" الآخرين، الكرام النفوس، بجوده، فإن الشاعر في البيت ٤١ هو الذي "يملك" سيف الدولة بمدحه. فالبيتان (٤٠–٤١) عبارة عن "بيعة" الشاعر للممدوح و"شكر لنعمته" عليه.[٥٠] ويمكن أن تقرأ عبارة "تركت السرى ..." وعبارة "قيدت نفسي..." بوصفها في زمن المضارع التام—أو تقرأ بوصفها أدائية (وهنا مع قوة تعاقدية بين الطرفين)، "[وبناء على هذا] تركت السرى... و[بناء على هذا] قيدت نفسي ..." أو حتى "سأترك السرى ... وسأقيد نفسي..."[٥١]

وعلاوة على كل هذا، فإنه من خلال "أفعال الكلام" هذه مثل قول المتنبي "قيدت نفسي في ذراك،" تنشأ علاقات ملزمة لأطرافها. ووضع "الالتزامات" في مكان "المواقف" و"القصائد" في مكان "الأفعال،" نستطيع أن نعيد تقرير ما اقتبسناه أعلاه من كونيرتون بخصوص اللعنات، والبركات، والأيمان، على النحو التالي: إن القصيدة تفترض التزامات معينة تدخل حيز التنفيذ من خلال "الفعل الحدث."[٥٢] إن الشاعر، وقد اعترف بأن سيف الدولة هو ولي نعمته (وهو ما يعنيه قوله

''قيدت نفسي في ذراك'')، يلزم نفسه بألا يمدح أحداً غيره سواء في البلاط أو خارج البلاط. وقد رأينا التزام الممدوح بحماية من يمدحونه من الشعراء ويؤيدون سياسته في قصيدة الأخطل على أفضل صورة (الفصل ٤). وهكذا تجسد مبايعة الشاعر، المتمثلة في طقس إنشاد القصيدة في مقابل حماية الممدوح وإحسانه، العقد الاجتماعي الذي قام عليه الحكم العربي الإسلامي. وطالما أنشد الشاعر هذه القصيدة في العيد، فإن إعلان البيعة والولاء يؤدي وظيفته متوافقاً على نحو دقيق مع صياغة جاستر للنمط الموسمي حيث يتطلب الالتزام المتبادل بين طرفي العلاقة بتجديد أو إعادة تأكيد في كل سنة.

أما البيت الختامي للجزء الثالث وللقصيدة (٤٢) فيعيد على نحو ما معنى البيتين السابقين، لكن بتحول الضمير فيه من المتكلم المفرد إلى الغائب المفرد حيث يتحرك الخطاب من الخاص إلى العام، من الشخصي إلى الكوني، وخصوصاً حيث ترادف كلمة ''إنسان'' في هذا البيت الأخير ''كل امرىء'' المستخدمة في البيت ١ والبيت ٢٠ من القصيدة. وأخيراً، فإن آخر كلمة في القصيدة، ''موعد'' وهي الحالة النهائية للقلب والإبدال في الجذور الثلاثة: (ع–و–د/ع–د–و/و–ع–د)، تلم بالمعنى الكلي للقصيدة وتدفعها إلى المستقبل. فهي أولاً تستدعي ''عادات'' سيف الدولة، أي تلك العادات المتراكمة من خلال تكرار ممارستها حتى لتصبح جزءاً من طبيعته الحاضرة والمستقبلية، وهي هنا ضرب الأعداء الكفار، والتي يصبح سيف الدولة من خلالها تجسيداً للإسلام المنتصر (الجزء ١). وثانياً، تستدعي كلمة ''موعد'' العيد الموسمي، المتوحد الآن بسيف الدولة، وهو الاحتفال الدوري بهذا الانتصار واستعادة النظام العربي الإسلامي الكوني والاجتماعي ومن ثم يتوحد التاريخي بالأسطوري (الجزء ٢). وثالثاً، فإن كلمة ''موعد'' عبارة عن الوعد القائم بين الشاعر والممدوح نتيجة لتبادل القصيدة والجائزة وهي صلة تحمل صفة العقد الذي يضطر طرفاه إلى تنفيذه في المستقبل، وخصوصاً فيما يتصل بالمدائح المتوالية من جانب الشاعر والجوائز المقابلة من جانب الممدوح. وهكذا، توحي كلمة ''موعد'' في آخر القصيدة على هذا النحو بأن ''موعد'' منح الجائزة قد حان بما أن الشاعر قد انتهي من إنشاد قصيدته لتوه (الجزء ٣). وأخيراً، إذا أمعنّا النظر في البيت الأخير أدركنا رهافة استخدام تشخيص المجرَّد وتجريد المشخَّص في هذا البيت، فإن كان فهمنا العادي له أن البشر يبذلون الوعود وأن الزمن يفي بها، فإن ''الأيام،'' التي ترادف هنا ''الدهر'' (انظر البيت ١)، هي التي تبذل الوعود وسيف الدولة هو الذي يفي بها. فلا يقتصر سيف الدولة على أن يكون محققاً آمال كل سائليه، بل إنه يفي بـ''وعد'' الأيام/الدهر، أي يحقق غايتها.

على الرغم من النهاية الواعدة لقصيدة ''لكل امرىء من دهره ما تعودا،'' فإنه لم يُقَدَّر للعلاقة بين سيف الدولة والمتنبي أن تدوم. وتأتي القصيدة التالية التي سنتناولها بالمناقشة من حقبة تاريخية تالية لإقامة الشاعر في حلب الحمدانية، وذلك حيث ذهب ليقضي فترة من الزمن في بلاط منافس هو بلاط كافور الإخشيدي في الفسطاط بمصر. وكافور (واسمه يوحي بضده) الإخشيدي، كما تشير المصادر التاريخية، هو الخادم الأسود الخصي صاحب مصر والشام والثغور، الذي ربَّاه سيده أبو بكر محمد ابن طغج الإخشيد وأعتقه، ثم رقّاه حتى جعله من كبار القواد لَمّا رأى منه الحزم والعقل وحسن التدبير. وعندما مات الإخشيد أقام كافور أبناءه واحداً بعد واحد، وكان كافور هو مدبِّر الحكم لهما، ودخل في ضمان البلاد مع الخليفة، ووفَّى بما ضمنه. ولم يعلم كافوراً نفسه مستقلاً بأمر مصر إلا بعد وفاة الابن الثاني للإخشيد، علي، في ٩٦٦/٣٥٥.[٣] أما شاعرنا فقد رحل، وقد جرحت كبرياءه بسوء المعاملة على يد سيف الدولة، من حلب إلى دمشق في ٩٥٧/٣٤٦، ثم إلى الرملة. وفي ذلك الوقت كان كافور قد طلب من عامله اليهودي في دمشق أن يوجه إليه المتنبي، الذي رفض في البداية، ''لم أقصد العبد، وإن دخلت مصر فما قصدي إلا ابن سيده،'' ثم ما لبث أن توجَّه إلى مصر بعد أن طلبه كافور في الرملة، فسار إليه.[٤]

ومن الطريف أن المصادر الأدبية العربية تلح على وضع كل من سيف الدولة وكافور على طرفي نقيض، وتصور المتنبي معجباً بالأمير الحمداني إعجاباً حقيقياً، وترى علاقتهما علاقة ودٍّ ووفاء متبادلين. كذلك تذكر المصادر الأدبية أن أبا الطيب قاتل بجانب الأمير الحمداني في كثير من حملاته العسكرية. ولهذا يعد مدحه له معبِّراً عن مشاعر الصدق والإخلاص. وعلى العكس من ذلك تذكر المصادر نفسها أن علاقة المتنبي بكافور قامت على القسر والإكراه من قبل كافور والجشع والطمع من قبل الشاعر. فقد قيل إن المتنبي لم يمدح كافوراً إلا رغبة في أن يوليه صيدا، أو في مكاسب مادية أخرى، وأنه لم يحمل في قلبه لكافور سوى كل مشاعر الازدراء. بل وردت في المصادر قراءات تفسيرية لبعض أبيات المتنبي في كافور من وجهين؛ أي بكونها مدحاً من جهة وهجاءً من جهة أخرى. وفي هذا الصدد نجد ابن جني اللغوي المشهور (ت٣٩٢هـ– ١٠٠٢م) يلح على ولاء المتنبي اللا متناهي لسيف الدولة وعلى مقته الدائم لكافور. فليس من المستغرب إذن في هذا الصدد أن يعد هجاء المتنبي لكافور — في مقابل مدحه له — صادقاً ومخلصاً.

وفي رأيي أن هذا التضاد الذي نجده في هذه المصادر الأدبية، بين كافور ''الأسود'' وسيف الدولة ''الأبيض'' يرجع إلى بنية إيديولوجية عنصرية وليس إلى فضائل المدوحين أو رذائلهما. وصحيح أن الشواهد التي نجدها في النصوص الشعرية والأخبار الأدبية المتراكمة حول المتنبي توحي لنا أنه كان معجباً بالأمير الحمداني أيمّا إعجاب وأنه كان يفضل البقاء معه في بلاطه، ولكن هذا بحد ذاته لا يعني أنه لم يكن ليعجب بالحاكم الإخشيدي الذي أشادت به المصادر الأدبية. فمن الاستبداد بالرأي أن نسلم بعدم صدق المتنبي في مديحه لكافور وبصدقه في هجائه؛ وأن نسلم بصدق مديحه في سيف الدولة وبعدم صدقه في كافور. ومن المفترض في هذا السياق أن الحكايات التي تروي عن جشع المتنبي قد اصطنعت لتبرير قيام شاعر عربي مغرور بخدمة عبد أسود. وبالجملة، يبدو أن وراء هذه المصادر الأدبية حول المتنبي دوافع إيديولوجية إلى حد بعيد، وبرغم كونها ذات قيمة أدبية ثقافية كبيرة فلا ينبغي أن نأخذها مأخذاً تاريخيًّا موضوعيًّا.

قصيدة المدح والولاء السياسي

بعد أن عرضنا في الجزء الأول من هذا الفصل أن إنشاد قصيدة مدح ومنح جائزة لصاحبها يشكلان تبادلاً طقوسيًّا لصياغة ماوس، علينا الآن أن نستكشف ما يستلزمه تطبيق هذه الأطروحة على القصيدة وبخاصة من حيث مسألة صدق المشاعر والعلاقة بين الشاعر والمدوح. وفي هذا الصدد يعد تلخيص إيفانز بريتشارد لاستنتاجات ماوس نقطة بداية جيدة: ''إن طقوس التبادل في المجتمعات القديمة ... تعد حركات أو نشاطات اجتماعية شاملة. وهي في الوقت نفسه ظواهر اقتصادية، قانونية، أخلاقية، جمالية، دينية، أسطورية واجتماعية–مورفولوجية. ولا يمكن إدراك معنى هذه الأنشطة إلا إذا نظرنا إليها بما هي حقيقة ملموسة معقدة.''[٥] يمكن أن نورد أطروحتنا حول القصيدة، من حيث كونها تبادلاً طقوسياً. وبقدر ما هي في لب هذه ''الظاهرة الاجتماعية الشاملة'' التي ''تجد فيها شتى المؤسسات تعبيراً عن نفسها في الوقت نفسه.''[٦] وتعرض القصيدة التي بين أيدينا، سواء من جهة الأخبار النثرية التي صاحبتها في المصادر التقليدية وبصورة مباشرة في النص الشعري نفسه، تحويل المتنبي ولاءه من سيف الدولة إلى كافور.

وتتفق كل المصادر الأدبية الكلاسيكية، مع بعض الاختلاف في الرواية، على أن كافوراً هو الذي بادر إلى الاتصال بأبي الطيب. فبعد أن علم بأن الشاعر المادح الشهير

غادر حلب وأنه في دمشق، وهي في حيازة الإخشيديين، أمر بأن يؤتى بالشاعر إلى الفسطاط. وتذكر الأخبار، مع بعض الاختلافات في الرواية، أن كافوراً جهّز منزلاً للمتنبي؛ وطبقاً لبعض هذه الأخبار، كمن له بعض العملاء، وأبدوا ريبة فيه؛ وعندما لم يبادر المتنبي إلى مدحه، أغدق خلع الشرف عليه، وأرسل إليه آلاف الدراهم—ومن ثم أنشد المتنبي، في شهر جمادى الآخرة ٣٤٦/٩٥٨، كافوراً قصيدة ''كفى بك داءً.''[٥٧] وكما تذكر الأخبار، إذن، فإن الشاعر وقع في أحبولة مِنَن كافور التي أغدقها عليه، إن لم يكن ذلك اضطراراً. وما توحي به الأخبار هو قلب العلاقة المعتادة بين الشاعر والممدوح وتقديم كافور بوصفه ''متوسلاً'' فعليًّا. إن المتنبي يتفاوض حول مرتبته وقيمته الشعرية بأن يمسك قصائده حتى يرى أن الثمن مناسب. ومهما يكن من أمر، فإن القصيدة بالمعنى الأدائي أدت مهمة نقل ولاء الشاعر وبيعته من سيف الدولة إلى كافور، والفكرة هنا هي أن القصيدة والولاء يعرضان معاً. ومن الواضح، أيضاً، أن القصيدة تكوّن ثمناً معلوماً من المتوقع أن يكون في مقابله، وفي الحقيقة من الواجب أن يكون هناك ثمن واجب في المقابل.

ويجب أن نأخذ في حسابنا أيضاً دلالة قصيدة المدح بوصفها تعهداً بالولاء، أو قسماً بالولاء مما ناقشناه أعلاه. ومعنى هذا أن الشاعر ليس بائعاً متجولاً، بل إن إنشاد القصيدة، بحد ذاته ينطوي على التزام واجب وذلك بناء على مبدأ أن المرء لا يستطيع أن يخدم سيدين في الوقت نفسه. ومن هذه الجهة نقرأ الأخبار التي تشير إلى ''إخلال'' سيف الدولة بالعهد وأن هذا سوف يصبح عذراً للمتنبي لمغادرة حلب.[٥٨] وكذلك نجد أنه عندما أصيب المتنبي بالإحباط وخيبة الأمل في الفسطاط لم يكن حرًّا في مغادرة مصر أو مدح آخرين (انظر أدناه).

قصيدة نقل الولاء
قصيدة المتنبي ''كفى بكَ داءً'' في مدح كافور

عند تحليل النص الشعري أود أن أستكشف على وجه الخصوص كيفية استخدام الشاعر معاني القصيدة وبناءها التقليديين لأداء عملية نقل الولاء، كما أود أن استكشف كذلك العناصر التي تعكس نمط التبادل الطقوسي المتضمن في القصيدة ثلاثية البنية: النسيب (الأبيات ١–١٢)، والرحيل (الأبيات ١٣–٢٣)، والمديح (الأبيات ٢٤–٤٧). ويتضح هنا التنميط الطقوسي الذي حاولت البرهنة عليه في الفصول السابقة بوصفه

أساساً لبنية القصيدة، وخصوصاً طقس العبور، والنمط الموسمي. ولعل أقربها إلى هذه القصيدة هي طقس العبور كما صاغه فن جنب، ذلك الطقس الذي يعكس التغير في مكانة الشاعر—العابر، وانقطاعه عن حالة السابق المعبر عنه في النسيب؛ ثم تأتي مرحلة الهامشية الانتقالية في الرحيل، وبعدها يكون التجمع، أي الدخول إلى المجتمع مرة أخرى وتسنم مكانة جديدة، في المديح.[٥٩] ونجد في هذه القصيدة أيضاً عناصر النمط الموسمي التي بيَّنها جاستر، أي الإماتة والتطهير في مرحلة الإفراغ في النسيب والرحيل، وإعادة الإحياء والابتهاج في مرحلة الملء في المديح.[٦٠] وباختصار، أريد أن أُبَيِّنَ أن القصيدة طقوسية من حيث الشكل والوظيفة على السواء. وبالإضافة إلى ذلك، أود أن أقترح أن تأكيد التغير في المكانة الكامن في قصيدة نقل الولاء ينعكس في اختيار الشاعر للشكل الثلاثي التقليدي للقصيدة، أكثر مما ينعكس في الشكل الثنائي، والذي كان في زمن المتنبي أكثر شيوعاً (انظر ملاحظات في نهاية الفصل الرابع).

ويتضمن النسيب (الأبيات ١–١٢) معاني النسيب التقليدية الغنائية الحزينة مثل الخيانة في الحب، وقطع الأسباب، وعزم الشاعر على الرحيل؛ ويمكن أن نستنتج، من السياق الذي قيلت فيه القصيدة، أن محبوبة الشاعر الخائنة ليست سوى رمز إلى سيف الدولة. أما الرحيل (الأبيات ١٣–٢٣) فوجهته الفسطاط؛ عاصمة كافور في مصر، وتشارك فيه مجموعة من الرجال على ظهور الخيل، بدلاً من أن الشاعر وحيداً على ظهر الناقة حسب العرف الشعري التقليدي. ويعرض المديح (الأبيات ٢٤–٤٧) مدحاً لكافور بوصفه محققاً للآمال، ومثالاً لكل الفضائل، ومحارباً بطوليًّا، قد اختاره ربه ونذره للمجد من خلال نفسه العالية وطموحه الشديد إلى المجد والعلا.

قصيدة المتنبي ''كفى بك داءً'' (من الطويل، يائية)[٦١]

١. كفى بكَ داءً أنْ ترَى المَوْتَ شافِيَا	وَحَسْبُ المَنَايَا أنْ يكُنَّ أمانِيَا[٦٢]
٢. تَمَنَّيْتَهَا لَمّا تَمَنَّيْتَ أنْ تَرى	صَديقاً فأعْيَا أوْ عَدُواً مُداجِيَا
٣. إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّةٍ	فَلا تَسْتَعِدّنّ الحُسَامَ اليَمَانِيَا
٤. وَلا تَستَطيلَنّ الرّماحَ لِغَارَةٍ	وَلا تَستَجيدَنّ العِتَاقَ المَذاكِيَا
٥. فما يَنفَعُ الأُسْدَ الحَياءُ من الطَّوَى	وَلا تُتّقَى حتى تكونَ ضَوَارِيَا

٦. حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى وَقد كانَ غَدّاراً فكُنْ أنتَ وَافِيَا
٧. وَأَعْلَمُ أنَّ البَينَ يُشكيكَ بَعْدَهُ فَلَسْتَ فُؤادي إنْ رَأَيْتُكَ شاكِيَا
٨. فإنَّ دُمُوعَ العَينِ غُدْرٌ بِرَبّهَا إذا كُنَّ إثْرَ الغَادِرِين جَوَارِيَا
٩. إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصاً من الأذَى فَلا الحَمْدُ مكسوباً وَلا المالُ باقِيَا
١٠. وَللنّفْسِ أخْلاقٌ تَدُلّ على الفَتى أكانَ سَخاءً ما أتَى أمْ تَسَاخِيَا
١١. أقِلَّ اشتِياقاً أيّهَا القَلْبُ رُبّمَا رَأيْتُكَ تُصْفي الوُدّ من ليسَ صافيَا
١٢. خُلِقْتُ ألُوفاً لَوْ رَجعتُ إلى الصِّبَا لَفارَقتُ شَيبي مُوجَعَ القلبِ باكِيَا
١٣. وَلَكِنّ بالفُسْطاطِ بَحْراً أزَرْتُهُ حَيَاتي وَنُصْحي وَالهَوَى وَالقَوَافِيَا
١٤. وَجُرْداً مَدَدْنَا بَينَ آذانِهَا القَنَا فَبِتْنَ خِفَافاً يَتّبِعْنَ العَوَالِيَا
١٥. تَمَاشَى بأيْدٍ كلّمَا وَافَتِ الصَّفَا نَقَشْنَ بهِ صَدرَ البُزَاةِ حَوَافِيَا
١٦. وَتَنظُرُ من سُودٍ صَوَادِقَ في الدجى يَرَينَ بَعيداتِ الشّخُوصِ كما هِيَا
١٧. وَتَنْصِبُ للجَرْسِ الخَفِيِّ سَوَامِعاً يَخَلْنَ مُنَاجَاةَ الضّمِيرِ تَنَادِيَا
١٨. تُجاذِبُ فُرْسانَ الصّباحِ أعِنّةً كأنّ على الأعناقِ منْهَا أفَاعِيَا
١٩. بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكباً بهِ وَيَسيرُ القَلبُ في الجسْمِ ماشِيَا
٢٠. قَوَاصِدَ كَافُورٍ تَوَارِكَ غَيرِهِ وَمَنْ قَصَدَ البَحرَ استَقَلّ السّوَاقِيَا
٢١. فَجاءَتْ بِنَا إنْسانَ عَينِ زَمانِهِ وَخَلّتْ بَيَاضاً خَلْفَهَا وَمَآقِيَا
٢٢. تجُوزُ عَلَيهَا المُحْسِنِينَ إلى الّذي نَرَى عِندَهُمْ إحسانَهُ وَالأيادِيَا[٦٣]
٢٣. فَتىً ما سَرَيْنَا في ظُهُورِ جُدودِنَا إلى عَصْرِهِ إلاّ نُرَجّي التّلاقِيَا
٢٤. تَرَفّعَ عَنْ عُونِ المَكَارِمِ قَدْرُهُ فَمَا يَفعَلُ الفَعْلاتِ إلاّ عَذارِيَا
٢٥. يُبِيدُ عَدَاوَاتِ البُغَاةِ بلُطْفِهِ فإنْ لم تَبِدْ منهُمْ أبَادَ الأعَادِيَا

٢٦. أبا المِسكِ ذا الوَجْهُ الذي كنتُ تائِقاً / إلَيْهِ وَذا اليَوْمُ الذي كنتُ رَاجِيَا

٢٧. لَقِيتُ المَرَوْرَى وَالشّنَاخيبَ دُونَهُ / وَجُبْتُ هَجيراً يَترُكُ المَاءَ صَادِيَا

٢٨. أبَا كُلّ طِيبٍ لا أبَا المِسْكِ وَحدَه / وَكلَّ سَحابٍ لا أخُصّ الغَوَادِيَا

٢٩. يُدِلّ بمَعنىً وَاحِدٍ كُلُّ فَاخِرٍ / وَقد جَمَعَ الرّحْمنُ فيكَ المَعَانِيَا

٣٠. إذا كَسَبَ النّاسُ المَعَاليَ بالنّدَى / فإنّكَ تُعطي في نَداكَ المَعَالِيَا

٣١. وَغَيرُ كَثِيرٍ أنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ / فَيَرْجِعَ مَلْكاً للعِرَاقَينِ وَالِيَا

٣٢. فَقَدْ تَهَبُ الجَيشَ الذي جاءَ غازِياً / لِسائِلِكَ الفَرْدِ الذي جاءَ عَافِيَا

٣٣. وَتَحْتَقِرُ الدّنْيَا احْتِقارَ مُجَرِّبٍ / يَرَى كلّ ما فيهَا وَحاشاكَ فَانِيَا[11]

٣٤. وَمَا كُنتَ ممّن أدرَكَ المُلْكَ بالمُنى / وَلَكِنْ بأيّامٍ أشَبْنَ النّوَاصِيَا

٣٥. عِداكَ تَرَاهَا في البِلادِ مَساعِياً / وَأنْتَ تَرَاهَا في السّمَاءِ مَرَاقِيَا

٣٦. لَبِسْتَ لهَا كُدْرَ العَجاجِ كأنّمَا / تَرَى غيرَ صافٍ أن ترَى الجوّ صَافِيَا

٣٧. وَقُدتَ إلَيْها كلّ أجرَدَ سَابحٍ / يؤدّيكَ غَضْبَاناً وَيَثْنِيكَ رَاضِيَا

٣٨. وَمُخْتَرَطٍ مَاضٍ يُطيعُكَ آمِراً / وَيَعصِي إذا استثنَيتَ أوْ صِرْتَ ناهِيَا

٣٩. وَأسْمَرَ ذي عِشرِينَ تَرْضَاهُ وَارِداً / وَيَرْضَاكَ في إيرادِهِ الخيلَ ساقِيَا

٤٠. كَتائِبَ ما انفَكّتْ تجُوسُ عَمائِراً / من الأرْضِ قد جاسَتْ إلَيها فيافِيَا

٤١. غَزَوْتَ بها دُورَ المُلُوكِ فَباشَرَتْ / سَنَابِكُها هَامَاتِهِمْ وَالمَغانِيَا

٤٢. وَأنْتَ الذي تَغْشَى الأسِنّةَ أوّلاً / وَتأنَفُ أنْ تَغْشَى الأسِنّةَ ثَانِيَا

٤٣. إذا الهِنْدُ سَوّتْ بَينَ سَيفيْ كَرِيهَةٍ / فسَيفُكَ في كَفٍّ تُزيلُ التّساوِيَا

٤٤. وَمِنْ قَوْلِ سَامٍ لَوْ رَآكَ لِنَسْلِهِ / فِدَى ابنِ أخي نَسلي وَنَفسي وَمالِيَا

٤٥. مَدًى بَلّغَ الأستاذَ أقصَاهُ رَبُّهُ / وَنَفْسٌ لَهُ لم تَرْضَ إلاّ التّنَاهِيَا

٤٦. دَعَتْهُ فَلَبّاهَا إلى المَجْدِ وَالعُلا وَقد خالَفَ النّاسُ النّفوسَ الدّوَاعيَا

٤٧. فأصْبَحَ فَوْقَ العالَمِينَ يَرَوْنَهُ وَإنْ كانَ يُدْنِيهِ التّكَرُّمُ نَائِيَا

النسيب: الأبيات ١–١٢. يعرض النسيب للمعاني الغنائية الرثائية التقليدية الناتجة عن خيانة المحبين، وقطع حبال الود، ولجوء الشاعر إلى الرحيل. يعبر البيت ١ عن قنوط الشاعر من خلال الطباق بين الموت والشفاء، بحيث يصبح هذان الطرفان المتقابلان في الشطرة الأولى شيئاً واحداً، أي يصبح الموت شفاء الشاعر الوحيد. ويعكس الشاعر في الشطرة الثانية يأسه، أي موت الأمل في قلبه من خلال الجناس بين الكلمتين المتضادتين: ''المنايا'' و''الأماني'' من الجذر نفسه، واللتين تصبحان سيان لدى الشاعر. أما السبب في ذلك القنوط فهو—كما يظهر في البيت ٢— خيبة أمل الشاعر في العثور على صديق مخلص أو حتى خصم ساتر لخصومته. ثم يتحول الشاعر إلى نهي نفسه أن تتحمل الذل، ويحثها على حمل السيف لرفع الذل عن نفسه (الأبيات ٣–٥). وهكذا تصف الأبيات الخمسة الأولى مساراً من اليأس المطبق إلى العزم المتجدد والطموح الذي يصور النمط الكامل للقصيدة.

ويعبر الشاعر في الأبيات ٦–١٢ بدقة نفسانية متناهية عن خيانة مشاعره له؛ فهو يعاتب قلبه على حنينه وشوقه إلى من رحل عنه أو غادره، كما يعاتب عينيه أن تسرفا في البكاء على الغادرين (الأبيات ٦، ٧، ٨، ١١). ويرجع جمال هذه الأبيات إلى دقتها في وصف الحقائق النفسانية وفي غموض شخصية الخائن المقصود—المحبوبة المفارقة أو الممدوح السابق. فعادة ما تتصل هذه العواطف على نحو واضح بمحبوبة الشاعر الظاعنة، على الرغم من أنها يمكن كذلك أن تكون عواطف سياسية ودائماً ما يقصد بها فعليًّا أن تصف حالة الشاعر العاطفية أكثر مما تصف موقفاً معيناً، على نحو ما رأينا في 'سعاد' المحبوبة المخلفة وعدها والمتلونة كما الغول في قصيدة كعب بن زهير، 'بانت سعاد' (الفصل ٢). وكذلك يبدو هنا أن ممدوح الشاعر السابق يقوم مقام المحبوبة من خلال الإشارة إلى موضوع الكرم في البيتين ٩ و١٠، ومما يلفت النظر أن محقق شرح المعري على ديون المتنبي يرى أن المحقق المصري المعاصر محمود شاكر هو الاستثناء الوحيد، بين المحدثين والقدماء، الذي يرى أن المتنبي كان يعشق خولة، أخت سيف الدولة.[٦٥] وتشهد هذه القراءة حقًّا على قوة التقليد الجاذبة، كما أنها تشهد على الفشل في إدراك القوة الاستعارية للمعاني التقليدية.

ومن الغريب أيضاً أنه بعد كل تلك الاتهامات التقليدية بعدم صدق المديح، يقوم الشاعر هنا بهجوم مضاد على الممدوح السابق نفسه. فإذا أخذنا بصحة التعريض بسيف الدولة في هذه الأبيات وإذا كان مدح الشاعر يفترض فيه الصدق، فكذلك ينبغي أن يكون عطاء الممدوح عن طيب خاطر وسماحة نفس حقيقية، وليس مصحوباً بالتردد أو الرغبة في التباهي. ويكشف البيتان ٩ و١٠ عن أن القطيعة بين الشاعر والممدوح السابق كانت نتيجة خلل في التبادل الطقوسي بينهما: الأول بقصيدته والآخر بجائزته. وإذا تذكرنا هنا ما يقتضيه ماوس من ضرورة أن تبدو الهدية معطاة طواعية فإن الذي لم يُخَلِّصْ جُوْدَهُ من المَن لا يكون محموداً ولا مأجوراً؛ أي يخسر ماله وحمده– وهذه حالة أخرى من ''الخسران المبين،'' في الخبر المنقول عن الجاحظ (أعلاه). وأخيراً يؤكد الشاعر في البيتين ١١ و١٢ أن الخيانة كانت من قبل المحبوب/ الممدوح، أي من ليس جازياً (أي سيف الدولة)، ويكشف عن طبيعته الألوفة ووفائه.

وعلى المستوى الشعري، يكشف هذا النسيب بوضوح، من خلال إحلال الممدوح السابق محل المحبوبة الظاعنة عن طريق الإمكانات الاستعارية أو التعبيرية لمعاني النسيب التقليدية، وبذلك يقوم شعر المتنبي بشرح التقليد الشعري إذا جاز التعبير. أما على المستوى الطقوسي فيعبر النسيب عن الانقطاع عن الحالة السابقة (المرحلة الأولى في طقس العبور) وعن جزء الإماتة أي الجزء الأول من مرحلة الإفراغ في النمط الموسمي. وتنتقل القصيدة من الموت إلى الولادة الجديدة، إذا جاز التعبير، من خلال عبور الشاعر في البيت ١٢ من الشيب إلى الصبا، وهذه بالطبع، استعارة تصور انتقال الشاعر من الرعاية في كنف سيف الدولة إلى الرعاية في كنف كافور. وفي سياق المناقشة الراهنة. تعني هذه الصورة تخلي الشاعر عن ولائه السابق لسيف الدولة. ويلقي بتبعة هذا الانقطاع على كاهل محبوبته الأولى، في حين أن جدارة الشاعر ووفاءه مبرهن عليهما بمثابرة مضنية. ومرة أخرى، نقارن هذا بقطع الصلات مع سعاد الخائنة (رمزاً إلى الأخلاق الجاهلية القبلية المحتضرة) قبل توجه الشاعر إلى النبي محمد (الفصل ٢).

الرحيل: الأبيات ١٣–٢٣. يبدأ الرحيل بإعلان الشاعر عن هدفه وولائه الجديدين. فهو لم يحمل إلى الفسطاط شعره فحسب، وإنما حياته كذلك، وإخلاصه، وهواه. وفي ذلك ما يثبت ملاحظاتنا السابقة بشأن تعددية الأبعاد في التبادل الطقوسي ومن ثم في علاقة الشاعر–الممدوح. وعلاوة على هذا، ففي اختيار الشاعر كلمة ''بحر'' في وصف كافور (البيت ١٣)، وهي الاستعارة التقليدية للوفرة، يوحي بأنها الصفة الأولى

المفضلة لديه من بين كل الصفات الأخرى للممدوح التي يسعى إليها. وهكذا يتقدم الرحيل إلى وصف خيل الشاعر، المشار إليها آنفاً في البيت ٤، وهي تجتهد في سيرها أثناء الليل نحو غايتها. ويوصف هذا السرى الليلي البطولي أو السعي هنا بما يخالف الأخبار التي تصف المتنبي بالاستجابة إلى كافور مكرهاً. ومع ذلك فمن المهم أن نلاحظ أنه أيًا كانت الظروف الفعلية أو التاريخية، فإن الشكل الطقوسي والتقليد الشعري، كما أوضحنا في الفصول ١، ٢، و٤، يقتضي أن يتحمل الشاعر المشاق، بل ويخاطر بحياته لكي يقف بين يدى المدوح منشداً ومنتظراً جائزته، أي متوسلاً.

من الجدير بالذكر كذلك أن مطية الشاعر في الرحيل هنا هي الفرس، أو بدقة أكثر، الخيل المستعملة في الحرب، وليست الناقة التي غالبا ما تكون مطية الشاعر في الرحيل الجاهلى. أما الفرس فتظهر في جزء الفخر أو المدح سواء في مشهد المعركة أو الصيد. وإذا كان الرحيل كثيراً ما يكون ساقطاً أو مختصراً إلى حد كبير في قصيدة المدح العباسية ففي ذلك ما يدل على فقد الحساسية القديمة لمعنى الرحيل، ومن ثم نستطيع أن نفهم إحلال الفرس محل الناقة في رحيل المتنبي هنا. ومن الممكن كذلك أن المتنبي كان يعرف تماماً ما هو بصدده وهو يبدع رحيله على هذا النحو مما ينتج تهجيناً بين المتوسل والمحارب. وهكذا يقلد المتنبي في رحيله هذا قصائد أخرى له مثل قصيدة "الحدث" الميمية في سيف الدولة "على قدر أهل العزم،"[٦٦] وباقي المدائح العسكرية المعروفة قبله عند أبى تمام. وفي عبارة أخرى، فإن النموذج المباشر هنا لرحلة الشاعر ليس الرحيل البدوي الجاهلي وإنما هو الانطلاق إلى الغزو. ومهما يكن من أمر، يؤكد الشاعر، في بيت بديعي في تعبيره وتقليدي في معناه (البيت ١٩) ذلك الإحساس اليقيني بالهدى والعزم على السير:

بعَزْمٍ يَسيرُ الجِسْمُ في السرْجِ راكباً ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ ‌ به وَيَسيرُ القَلْبُ في الجسْمِ ماشِيًا

تؤكد الأبيات ٢٠ إلى ٢٤ هدف الشاعر وولاءه الجديد بإنكار ممدوحه السابق وقطع الأسباب معه. ويعبر الشاعر عن هذا المعنى بمهارة ودقة متناهيتين في الشطرة الأولى من البيت ٢٠، ويثني في الشطرة الثانية بالإشارة إلى "بحر" (جود كافور) في مقابل "غيض سواقي" (سيف الدولة). ويعد البيت ٢١، عند بعض الشراح القدماء، من أعظم الأمثلة التي استغل فيها الشاعر سواد المدوح في مدحه. فقد جعله الشاعر "إنسان عين زمانه" كناية عن سواد لونه. وأن من سواه فضول لا حاجة بأحد إليهم، كالذي حول العين من جفون ومآق.[٦٧] وكذلك الحال في البيت ٢٢ الذي زعم أنه تعريض بسيف الدولة الذي كان لكافور عليه وعلى قومه إحسان، وبالتالي يكون ولي نعمة من

الدرجة الثانية. وينتهي الرحيل بتصريح الشاعر بأن كافوراً ليس مجرد هدف هذه الرحلة السريعة من الشام إلى مصر، وإنما هو (أي كافور) الضالة المنشودة لكل سلسلة نسب المتنبي عبر العصور والأجيال.

وهكذا يؤدى الرحيل كلاً من الانتقال المكاني والمعنوي من سيف الدولة إلى كافور، من خيبة الأمل واليأس في النسيب إلى الأمل والرجاء في المديح. ونستطيع أن ندرك في رحلة الشاعر الليلية الشاقة، التي توحي بأن الشاعر قد هرب ليلاً، التجربة الهامشية التي يعانيها العابر في طقوس العبور وكذلك تجربة التطهر من الشرور والأضرار في النمط الموسمي.

قسم المديح: **الأبيات ٢٤–٤٧.** يكمل المديح المقتضيات الشعائرية لكل من طقوس العبور والنمط الموسمي. فبالنسبة إلى طقوس العبور يمثل المديح تجمع الشاعر أو دخوله المجتمع مرة أخرى– والمجتمع في هذه الحالة هو بلاط الممدوح الجديد– وأدائه الشعائر المترتبة على البيعة والولاء التي تلزمه بها مكانته الجديدة. أما بالنسبة إلى النمط الموسمي، فيضم المديح مرحلة الملء بجزئيها– الإحياء والابتهاج– والمتمثلة في التعبير عن تحقق الآمال والأشواق (البيت ٢٦) بعد اليأس الذي لاقاه في النسيب (انظر الفصل ٣)؛ أي في صورة الممدوح بوصفه سحابة، أو بوصفه كل السحاب، وهذه استعارة تقليدية عن السخاء والجود، بعد عبوره ''هجيراً يترك الماء صادياً'' (البيتان ٢٧–٢٨)، وكذلك توجد في الاحتفال بالانتصارات العسكرية للممدوح التي تضمن الأمان والرخاء والبقاء للمملكة.

ويمكن تقسيم المديح في المناقشة الراهنة إلى قسمين رئيسين: يتصل الأول بشجاعة الممدوح وبسالته، والآخر بفضيلته الكبرى المتمثلة في الجود. ويعبر الشاعر عن تداخل القوة الحربية والشهامة في شخصية كافور في البيت ٢٥ بطريقة فلسفة ''الجزرة والعصا.'' فالممدوح لا يعطي عن كره أو ابتزاز، وإنما يعطي، على نحو ما أظهر ماوس بخصوص اقتصادية التبادل الطقوسي، كي يثبت هيمنته ويفرض على الآخرين الخضوع له. فإذا فشلت هذه الطريقة لجأ الممدوح إلى وسائل أكثر فظاظة وقسراً. وبالطبع فإن الطريقة الأولى تتضمن التهديد بالأخرى. وتتأكد الصلة بين الطريقتين في الأبيات ٣٠–٣٣ إذ يعبر الشطر الأول من البيت٣٠ ''إذا كسب الناس المعالي بالندى'' باختصار عن صياغة ماوس لتبادل الهدايا؛ بل إن هدايا كافور التي ينعم بها على الآخرين هي الولاية، والأقطاع والجيوش التي ينتصر عليها. وهكذا يقيم البيتان ٣١ و٣٢ علاقة سببية

بين الغزو والجود. ويظهر أن المقصود بالبيت ٣٣ أن يشير إلى أن كافوراً لا يحارب لتحقيق المكسب المادي فحسب لكنه يحارب، وقد تحقق أن هذا العالم وكل ما فيه زائل، من أجل المجد الخالد والفوز الروحي، وهو الموتيف نفسه الذي نراه في قصيدة أبي تمام ''السيف أصدق أنباءً من الكتب'' في الفصل ٥ (البيت ٥٢). وهذان البيتان، والتي يلمح فيهما الشاعر إلى مطلبه الخاص، يكونان أساساً لاحتفال الشاعر بذكر حملات كافور الحربية في الأبيات ٣٤-٤٣.

وعلى الرغم من أن معظم أبيات هذا القسم يبدو وكأنه مديح حربي من النوع الشائع إلا أن ثمة عناصر إضافية الغرض منها التعبير عن الإعجاب بالطموح والقدرة الفائقتين اللتين تحلى بهما رجل ارتفع من مستوى العبودية إلى ميدان الهيمنة السياسية والعسكرية. ومن منظور احتفالي رمزي ينبغي أن نتذكر أن إنشاد قصيدة مدح عربية-إسلامية لحاكم (عبد خصي) هو بمثابة اعتراف يتم بموجبه قبول عضوية أو إدماج الممدوح في ''أخوية'' الحكام العرب-المسلمين الشرعيين، أو إثبات قرابة أو تطابق بين كافور والحكام العرب-المسلمين الآخرين الذين توجه إليهم قصائد المدح. وما إن تثبت هذه الهوية الجماعية، فإن الشاعر يقدم عناصر أصيلة فريدة لهذا الممدوح على وجه الخصوص.

وهكذا نرى في البيت ٣٦ تلميحاً آخر إلى سواد الممدوح ليقلب بذلك ميزان القيم اللوني العربي الإسلامي الذي يفضل اللون الأسمر العربي على اللون الأفريقي الأسود. إن كافوراً الأسود يختار ببطولة أن ينسب كدارة غبار المعركة إلى القائد الحربي الذي لا يجد صفاء في السماء الصافية من غبار المعركة. أما مرحلة الإحياء في النمط الموسمي فيعبر عنها جزء المعركة حيث يذهب الممدوح المحارب تقليديًّا إلى الحرب ثائراً من الغضب ويعود راضياً بما نال من الغنيمة (البيت ٣٧)؛ كما أن الرماح تشرب من دماء العدو وتصدر وقد روت عطش الانتقام منه (البيت ٣٩). وكما في المكانة المتضمنة في قوة الممدوح على تنصيب الملوك (البيت ٣١)، فإن الذكر الصريح لغزو دور الملوك (البيت ٤١) مما لابد أنه يسر كافور العبد سماعه. وعلاوة على هذا، فإن نصر كافور هو نتيجة بطولة حقيقية-فهو أول من يأتي إلى ساحة الحرب، أول من يبارز، ويأنف أن يكون ثانياً (البيت ٤٢)، كما أنه وخصمه إذا أعطيا سيفين هنديين متكافئين، فإن السيف الذي في يده سوف ينفي هذا التساوي ويفوز عليه (البيت ٤٣):

إذا الهِنْدُ سَوَّتْ بَينَ سَيفَيْ كَرِيهَةٍ   فَسَيفُكَ في كَفٍّ تُزِيلُ التَّساوِيَا

يصل هذا المقطع إلى ذروته في بيت رائع (٤٤) يعبر عن قلب هرمية النظام العربي الإسلامي السياسي والعرقي كما يعكس في الوقت نفسه الواقع السياسي آنذاك: ففي حين كان العرب يعدون أنفسهم من أبناء سام، الابن الأول والمفضل لنوح، وكانوا يعتبرون نفوذهم السياسي ممتداً إلى ما وراء الأراضي السامية المركزية (من الفرات إلى النيل)، ليشمل أولاد حام وبلادهم، فإن كافوراً العبد الأسود أحد أبناء حام يفرض نفوذه آنذاك حتى على دمشق. وينسب الشاعر سخرية الأقدار هذه إلى الماضي فيعود بسام نفسه ليؤدي يمين الولاء العربي الإسلامي لهذا الابن من أبناء حام، ذلك اليمين المعروف في البلاد العربية الإسلامية حتى يومنا هذا والمتمثل في عبارة: "بالروح، بالدم، نفديك يا فلان!" إن هذا القلب للنظام العربي الإسلامي العرقي– هذا النظام المبني على هيمنة العرب وخضوع السود– من لسان شاعر عربي نسلاً أقام شهرته على الاحتفال بعروبة الحمدانيين في بلاط حلب يشكل إعلاناً عن ولاء الشاعر نفسه.

وينتهي هذا التصريح بالولاء إلى خاتمة القصيدة. فالبيتان(٤٥–٤٦) يعبران عن فكرة أن الله ونفس كافور هما اللذان بلغاه ما بلغه من الرفعة، كما يؤكدان استحقاق الممدوح لما وصل إليه من فضل. أما البيت الختامي (٤٧) فيصف الممدوح في تناقض ظاهري لا يمكن فهمه إلا من خلال فهم كيفية الاقتصاد السياسي للهدية. ذلك أن كرم الممدوح المنقطع النظير، وما يضعه على قمة الهرم السياسي الاقتصادي، وهو كذلك ما يقيم صلاته مع أتباعه، ورعاياه، وقاصديه، وبالتالي يدنيه منهم. ويتضح من هذا أن كل عناصر قصيدة المدح تؤدي في النهاية وظيفة واحدة ألا وهي (إعادة) تأكيد شرعية حكم الممدوح.

من كل هذا يظهر لنا أن قصيدة المدح تعبر في الوقت نفسه، من خلال بنيتها الشعائرية ومحتواها المعنوي عن مؤسسات متعددة اقتصادية ودينية وأسطورية واجتماعية إلخ، على نحو ما بيّنه ماوس في التبادل الشعائري للهدية. وفي السياق المباشر لشعائر التبادل، (خضوع الشاعر ويمين الولاء) والجائزة (رمز كرم الممدوح وحمايته)، فإن ملاحظة ماوس مرة أخرى جديرة بالذكر: "يستتبع بوضوح مما رأيناه أنه في هذا النظام من الأفكار أن ما يعطيه المرء هو في الحقيقة جزء من طبيعته وجوهره في حين أنه في تلقيه شيئاً ما إنما يتلقى جزءاً من الجوهر الروحي لإنسان ما."[١٨] وفي هذا الضوء، أيضاً، فإن البيت الأخير بقدر ما يتناول "العالمين" كلهم، أو على الأقل رعايا كافور، فإنه يشير إلى أن البيعة والولاء، والخضوع من قبل الشاعر هي نموذج لكل رعايا الحاكم. وبهذا يمثل التبادل في قصيدة المدح طقساً لإعادة توليد أو تجديد هيمنة الحاكم، وتأكيد

العقد الاجتماعي، والنظام الهرمي للمكانة في الدولة. ويمكننا كذلك أن نتأمل في ملاحظات ماوس الأخرى، آخذين القصيدة والجائزة في حسباننا فيما يتصل بـ''قوة السلع المتبادلة'': ''لكل من هذه الأشياء الثمينة، فوق هذا، مقدرة إنتاجية داخلها. فبالإضافة لكون كل منها علامة للحياة وضماناً لها، فهي كذلك علامة للثروة وضمان لها، وضمان سحري ديني للمكانة والرخاء.''[٦٩]

إلغاء الولاء وشعائر التخلي

في مناقشتنا لأولى قصائد المتنبي، ''لكل امرىء من دهره ما تعودا،'' عرضنا كيف يمكن لقصيدة تهنئة بمناسبة دورية، عيد الأضحى، أن تقوم بإعادة توثيق صلة الولاء والالتزام المتبادل بين الشاعر والممدوح--تجديد العقد الاجتماعي. وفي القصيدة الثانية، ''كفى بك داء،'' أوضحنا كيف أن القصيدة الثلاثية الأجزاء (النسيب؛ الرحيل؛ المديح) يمكن أن تحقق إلغاء الولاء مع ممدوح سابق (سيف الدولة) وإقامة علاقة متكافئة جديدة بين شاعر وممدوح جديد (كافور). وبناء على هذا يتطلب منطق المناقشة أن نقرأ قصيدة المتنبي الدالية المشهورة ''يا عيد بأية حال عدت يا عيد,'' بوصفها هجاءً لكافور[٧٠] بالإضافة إلى أنها تؤدي وظيفة فسخ العلاقة بينه وبين المتنبي. وعلاوة على هذا، وكما سنرى، فإن قوة القصيدة بوصفها موضوعاً للتبادل يمكن أن يقال عنها، تماماً كما في سياق التبادل الطقوسي بين القصيدة والجائزة--تأسيس صلات متبادلة--على حد تعبير ماوس، إنها تعمل بوصفها ''علامة وتأكيداً للثروة، وضماناً سحريًا--دينيًا للمكانة والثروة'' (انظر أعلاه)، وفي هذه الحالة من إلغاء الولاء وقطع الصلات، تقوم قصيدة الهجاء أدائيًا بوصفها بلاءً ولعنة.

وتشير القصيدة البائية الأخيرة التي مدح فيها المتنبي كافوراً، ''مُنىً كُنَّ لي أنَّ البَياضَ خِضابُ,'' وأنشده إياها في ٣٤٩/٩٦٠، والأخبار التي تتصل بها،[٧١] أن العقد بينهما لم يلتزم به أيٌّ من الطرفين. فلم تكن جوائز كافور للمتنبي على نحو ما توقع الشاعر. أما المتنبي فقد أقام بعد إنشاده هذه القصيدة بمصر سنة لا يلقى كافوراً غضباً عليه لكنه يركب في خدمته خوفاً منه ولا يجتمع به، ولا ينشده شعراً، واستعد للرحيل في الباطن.[٧٢] وعلاوة على هذا، يتضح من استئذان المتنبي كافوراً في مدح أبى شجاع فاتك المجنون صاحب إقطاع الفيوم أن لكافور على المتنبي وشعره حقوقاً تعاقدية واضحة لا يشاركه فيها أحد.[٧٣] ويقال إنه في يوم عرفة (٩ من ذي الحجة ١٩/٣٥٠ من يناير

٩٦٢)، أي عشية عيد الأضحى، أنشأ المتنبي قصيدة الهجاء المشهورة ''عيد بأية حال عدت يا عيد؟'' وفي اليوم التالي، كان العيد نفسه فرصة هروبه من مصر.[٧٤]

وتهمنا للغاية قصيدة المتنبي ''يا عيد'' في هجاء كافور من عدة جوانب. فهي أولاً، تمتاز بجمال نسيبها وقوة هجائها. وليس هذا فحسب، وإنما تتميز، في سياق المناقشة الراهنة، بمقابلتها لقصيدتي الشاعر نفسه اللتين تناولناهما آنفاً، ''لكل امرىء من دهره ما تعودا،'' في مدح سيف الدولة، و''كفى بك داء'' في مدح كافور. وثمة أولاً فرق في الأغراض بين المدح والهجاء، ولكن ما هو أهم من ذلك هو تلك الفروق الشكلية، ومن ثم الشعائرية. ففي حين تؤدي القصيدتان الأوليان إعادة تأكيد الولاء ونقله (إلغاء ولاء سابق وعقد صلة ولاء جديد)، لا نجد في قصيدة ''يا عيد بأية حال عدت يا عيد؟'' سوى إلغاء للولاء فحسب. ويحكم هذا الفرق بالتالي البنية الشكلية للقصائد الثلاث. فقصيدة ''لكل امرىء من دهره ما تعودا،'' قصيدة انتصار وتهنئة بالعيد لسيف الدولة، يسيطر عليها بنيويًا قسم مديح يتضمن حركات أصغر تابعة له في القصيدة. أما قصيدة ''كفى بك داء'' فقصيدة نقل للولاء من سيف الدولة إلى كافور، ومن ثم فهي تتبع نموذجاً شعائرياً كاملاً، ولهذا إذا طبقنا عليها النمط الموسمي عند جاستر بمرحلتيه: الإفراغ (الإماتة والتطهير) والملء (إعادة الإحياء والابتهاج)، أو طبقنا عليها طقس العبور عند فن جنب بمراحله الثلاث من الانقطاع إلى الهامشية إلى التجميع، فسنجد تقدماً من الموت الشعائري أو الرمزي إلى الولادة الجديدة، من التدنس إلى التطهر. وبالتالي نرى في تلك القصيدة شكلا ثلاثياً كاملاً: النسيب—الرحيل—المديح، ينطوي على قوة دافعة ذات غاية واضحة الاتجاه لا غموض فيها.

أما قصيدة ''ياعيد'' فهي، في المقابل، مبتورة وساكنة إلى حد كبير في كل من بنيتها الشعرية والشعائرية، ومن ثم فهي تشذ بشكل ما عن النموذجين الطقوسيين المشار إليهما هنا. فمن منظور نمط التبادل الطقوسي، إذا كان لنا أن نرى في تقديم قصيدة مديح تقديماً لهدية، فإن قصيدة الهجاء تكون بمثابة عدول عن المديح واستعادة للهدية. ومن منظور النمط الموسمي عند جاستر، تعرض هذه القصيدة عناصر من مرحلة ''الإفراغ'' ولكن دونما ''ملء'' ومن ''الانقطاع'' و''الهامشية'' ولكن دونما ''تجميع'' ومن اليأس، ولكن دونما أمل، ومن الرحيل، ولكن دونما وصول، ومن قطع الأسباب، ولكن دونما إعادة وصلها. إن افتقار القصيدة إلى اتجاه نحو هدف محدد ينعكس في خلطها عناصر من النسيب والهجاء (وقليل جدا من الرحيل) بدلاً من تنظيم المعاني طبقاً للخط الشكلي والبنيوي المعتاد. ومن أجل مناقشتنا الراهنة نستطيع، مع ذلك، أن نقترح

تقسيمها إلى جزئين: (١) الأبيات ١–٨؛ و(٢) بقية القصيدة (الأبيات ٩–٣٠)، وفيها يهاجم الشاعر كافوراً ويتهمه بالخيانة والشح، وباختصار يتهمه بكل شيء غير نبيل، مما يدخل في الهجاء الشعري، ولكن القصيدة تجمع في نغمتها بصورة تدعو إلى التأمل بين الحس الغاضب الثائر المميز غالباً للهجاء و"الأنا الغنائية" المرتبطة دائماً بالنسيب. فبدلاً من النغمة المنتصرة التي تطبع غالباً الهجاء، تظهر القصيدة وقد انزلقت شيئاً فشيئاً إلى حمأة قنوط النسيب.

قصيدة المتنبي "يا عيد بأية حال عدت" (بحر البسيط، دالية)[٧٥]

١. عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ — بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ

٢. أمّا الأحِبّةُ فالبَيْداءُ دونَهُمُ — فلَيتَ دونَكَ بِيداً دونَهَا بِيدُ

٣. لَوْلا العُلى لم تجُبْ بي ما أجوبُ بهَا — وَجْنَاءُ حَرْفٌ وَلا جَرْداءُ قَيْدودُ

٤. وَكَانَ أطيَبَ مِنْ سَيفي مُعانَقَةً — أشْبَاهُ رَوْنَقِهِ الغِيدُ الأمَاليدُ

٥. لم يَترُكِ الدّهْرُ مِنْ قَلبي وَلا كبدي — شَيْئاً تُتَيّمُهُ عَينٌ وَلا جِيدُ

٦. يا سَاقِيَيَّ أخَمْرٌ في كُؤوسكُمَا — أمْ في كُؤوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسهيدُ؟

٧. أصَخْرَةٌ أنَا؟ ما لي لا تُغَيّرُني — هَذِي المُدامُ وَلا هَذي الأغَارِيدُ![٧٦]

٨. إذا أرَدْتُ كُمَيْتَ اللّوْنِ صَافِيَةً — وَجَدْتُهَا وَحَبيبُ النّفسِ مَفقُودُ

٩. ماذا لَقيتُ مِنَ الدّنْيَا وَأعْجَبُهُ — أنّي بمَا أنَا شاكٍ مِنْهُ مَحْسُودُ

١٠. أمْسَيْتُ أرْوَحَ مُثْرٍ خَازِناً وَيَداً — أنَا الغَنيّ وَأمْوَالي المَوَاعِيدُ

١١. إنّي نَزَلْتُ بكَذّابِينَ، ضَيْفُهُمُ — عَنِ القِرَى وَعَنِ التّرْحالِ محْدُودُ

١٢. جودُ الرّجالِ من الأيدي وَجُودُهُمُ — منَ اللّسانِ، فَلا كانوا وَلا الجُودُ

١٣. ما يَقبضُ المَوْتُ نَفساً من نفوسِهِمُ — إلاّ وَفي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُودُ

١٤. من كلّ رِخْوِ وِكاءِ البطنِ مُنْفَتِقٍ — لا في الرّجالِ ولا النسْوانِ معدودُ

١٥. أكلّما اغتالَ عَبدُ السَّوْءِ سَيِّدَهُ أوْ خانَهُ فَلَهُ في مصرَ تَمْهيدُ
١٦. صَارَ الخَصِيّ إمَامَ الآبِقِينَ بهَا فالحُرّ مُسْتَعْبَدٌ وَالعَبْدُ مَعْبُودُ
١٧. نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرٍ عَنْ ثَعَالِبِها فَقَدْ بَشِمْنَ وَما تَفنى العَنَاقيدُ
١٨. العَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بأخٍ لَوْ أنّهُ في ثِيَابِ الحُرّ مَوْلُودُ
١٩. لا تَشْتَرِ العَبْدَ إلاّ وَالعَصَا مَعَهُ إنّ العَبيدَ لأنْجَاسٌ مَنَاكِيدُ
٢٠. ما كُنتُ أحْسَبُني أحْيَا إلى زَمَنٍ يُسِيءُ بي فيهِ عَبْدٌ وَهْوَ مَحْمُودُ
٢١. ولا تَوَهّمْتُ أنّ النّاسَ قَدْ فُقِدوا وَأنّ مِثْلَ أبي البَيْضاءِ مَوْجودُ
٢٢. وَأنّ ذا الأسْوَدَ المَثْقُوبَ مَشْفَرُهُ تُطيعُهُ ذي العَضَاريطُ الرّعاديدُ
٢٣. جَوْعانُ يأكُلُ مِنْ زادي وَيُمسِكني لكَيْ يُقالَ عَظيمُ القَدرِ مَقْصُودُ
٢٤. إنّ امْرَأً أمَةٌ حُبْلَى تُدَبّرُهُ لَمُسْتَضَامٌ سخينُ العينِ مفؤودُ
٢٥. وَيْلُمِّهَا خُطّةً وَيْلُمِّ قَابِلِهَا لِمِثْلِها خُلِقَ المَهْرِيّةُ القُودُ
٢٦. وَعِنْدَها لَذّ طَعْمَ المَوْتِ شارِبُهُ إنّ المَنِيّةَ عِنْدَ الذّلّ قِنْديدُ
٢٧. مَنْ عَلّمَ الأسْوَدَ المَخصِيّ مكرُمَةً أقَوْمُهُ البِيضُ أمْ آبَاؤهُ الصِّيدُ
٢٨. أمْ أُذْنُهُ في يَدِ النّخّاسِ دامِيَةً أمْ قَدْرُهُ وَهْوَ بالفِلْسَينِ مَرْدودُ
٢٩. أوْلى اللّئَامِ كُوَيْفِيرٌ بمَعْذِرَةٍ في كلّ لُؤمٍ، وَبَعضُ العُذرِ تَفنيدُ
٣٠. وَذاكَ أنّ الفُحُولَ البِيضَ عاجِزَةٌ عنِ الجَميلِ فكَيفَ الخِصْيةُ السّودُ؟

النسيب: الأبيات ١–٨. تفتتح القصيدة ببيت ذي قوة بلاغية عظيمة وتعدد رهيف للمعنى، مركزاً، كما حدث في مطلع قصيدته ''لكل امرئ من دهره ما تعودا،'' على الجناس في الجذر (ع–و–د):

١. عيدُ بأيّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ بمَا مَضَى أمْ لأمْرٍ فيكَ تجْديدُ

وكما ذكرنا في تناولنا لقصيدة ''لكل امرىء من دهره ما تعودا،'' فإن المعنى الرئيسي لـ''عيد'' أنه مفرد الأعياد، أي المناسبة الدينية والاجتماعية المحتفل بها كل سنة. إن اختيار العيد لإنشاء هذه القصيدة لأمر يدعو إلى التأمل بقوة. وقد لاحظنا آنفاً أن التقديم الطقوسي للهدايا إلى الحكام أو أولياء النعم (وخصوصاً في يوم النيروز عند الفرس) كان بمثابة وسيلة لتأكيد العقد الاجتماعي، والذي يدرك في حالة انفساخ، أو في حالة خطر الانفساخ، مع انتهاء الدورة الموسمية أو الشعائرية. والمتنبي يجد نفسه تماماً في حالة من القلق والتوتر التي يسمها جاستر بالإماتة-''حالة من الإنعاش المعلق، تأتي في نهاية العام، عندما تكون فرصة ما للحياة قد آذنت بالانتهاء ولمّا تتأكد الفرصة التالية بعد''[٧٧]-وفي هذه الحالة فحسب يؤثر الشاعر الإلغاء على التجديد. إن السؤال الذي يضعه الشاعر-هل ستعيد العطلة الجديدة أو الدورة الموسمية الماضي فحسب أم أنها ستأتي بشيء جديد-يكشف عن التناقض الظاهري النفسي والأنطولوجي للزمن المدرك دوريًّا: فهو زمن مستدبر ومتقدم معاً. ومن ثم يعبر الشاعر عن حالة ترقب مشوب بالقلق.

لكن لكلمة ''العيد'' معنى آخر، وإن ارتبط بالمعنى الأول، وهو متجذر في النسيب من حيث الحالة العاطفية المسيطرة، والسياق، والنص، ويعطينا بعداً دلالياً آخر يتناسب بصفة خاصة مع بنية هذه القصيدة، تلك البنية التي يهيمن عليها النسيب وتفتقد إلى توجه معين. فكلمة ''العيد'' تعني كذلك ما اعتادك من هَمٍّ أو غيره. ومن ثم يورد المفضل بيتاً مجهول النسبة:

عاد قلبي من الطويلة عيد ... واعتراني من حبها تسهيد[٧٨]

ويورد العكبري، من بين شراح المتنبي، هذا المعنى ويستشهد بالشطر التالي من المفضليات،

فالقلب يعتاده من حبها عيد[٧٩]

كما يورد العكبري في الصفحة نفسها بيتين لعمر بن أبي ربيعة، أولهما:

أمسى بأسماءَ هذا القلبُ معمودا ... إذا أقولُ صحا يعتادُهُ عيدا[٨٠]

وكما يتضح من التشابهات بين هذه الأمثلة فإن هذا الجناس بين كلمة ''العيد'' بمعنى الهم المعتاد أو الحزن الذي يصيب القلب، والفعل ''عادة'' أو ''اعتاد'' أصبح من تقاليد النسيب العربي القديم، أما في هذه القصيدة فقد حجب المتنبي هذا المعنى التقليدي، إذا جاز التعبير، كي يتسنى فهمه في مستوى القراءة الثانية. وفي حين احتفظ

بالجناس، فإنه قدم لنا تورية جديدة ومستوى دلالياً جديداً للعيد بوصفه مفرد ''أعياد.'' ولعل ما هو أهم من ذلك تلك الصلة بين مطلع دالية المتنبي ومطلع قافية تأبط شراً، التي تشبه قصيدة المتنبي في بنية شكلية مبتورة، وافتقار إلى توجه معين.[٨١]

قال تأبط شرًّا:

يا عِيدُ مَا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإيراقِ وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَـى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ[٨٢]

أما تأثير هذا المعنى الثاني للعيد فالمقصود به الإشارة إلى الدائرة المحكمة للأسى والحزن المعتادين، تلك الدائرة التي تكوّن الأساس الشكلي والدلالي للقصيدة، وبذلك تشير إلى أن من بين المعنين للعيد بوصفه مناسبة موسمية وتجديداً أو تكراراً، وأسى وحزناً فإن كفة المعنى الاشتقاقي سترجح في صالح التكرار والأسى. ولعلنا سنفهم هذا البيت على نحو أفضل بوصفه مفتاحاً للقصيدة كلها عندما نقارنه ببيت الشاعر ''كفى بك داء'' الذي تقوم فيه هذه العبارة بمعادلة للإعراض عن الحزن والأسى، موجِّهة القصيدة والشاعر إلى تجاوزهما والشروع في البحث عن الضالة المنشودة المتضمنة في الرحيل.

يندمج معنى العيد في البيت ٢ بوصفه مناسبة موسمية في معنى الأسى المعتاد، وذلك عندما يؤدي العيد بالمعنى الأول، إلى مضاعفة إحساس الشاعر بالأسى وذلك لبعده عن أحبته. وتصف الأبيات الستة التالية، ٣–٨، يأس الشاعر وأساه واضطراره إلى فراق أحبته بأنها نتيجة بُعْدِ همة الشاعر وسعيه إلى العلا والمجد. ويشير عبور الشاعر الصحراء على ناقة أو فرس إلى المضي من النسيب الذي يشرح فيه الشاعر أن طلبه المعالي هو الذي يحثه على هذا المضي. إن طلبه المعالي هو الذي يمنعه من مضاجعة الجواري الناعمات، ويلزمه مضاجعة السيف بدلاً منهن. وكذلك الخمر لا تزيده في شربها إلا الهم والسهد (البيت ٦). وفي (البيت٧) يتعجب من عدم تأثير الخمر والغناء فيه، حتى كأنه صخرة صماء. وأخيراً ينهي الشاعر هذا الجزء (البيت ٨) بطريقة البيت الأول، فكما أن حلول العيد واحتفالاته لا تسعد الشاعر بل تصيبه بأسى متفاقم لبعده عن أحبته، فكذلك لا تسعده كل أنواع المسرات وإن كانت متاحة، لأن حبيب الروح غير متاح. وعلى الرغم من أننا نستطيع أن نقرأ دلالة هذا المحبوب غير المتاح بمعناه النسيبي التقليدي، فإن قراءة ابن جني لـ''حبيب النفس'' على أنه ''المجد''[٨٣] وهي قراءة تردد صدى استبدال مضاجعة السيف بمضاجعة الجواري الناعمات في البيت ٤، تضيف بعداً طريفاً شيقاً، أي أن الخمر، والنساء، والغناء، لا أثر لها على الشاعر عندما تتاح في موقف خزي وفَقْدٍ للهمة. ومن ثم يصبح البيتان ٤ و٨ مترادفين مع البيت ٣ من قصيدة ''كفى بك داءً!''، أي:

إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّةٍ فَلا تَسْتَعِدّنَ الحُسامَ اليَمَانِيَا

الهجاء: الأبيات ٩–٣٠. في الأبيات ٩–١١ وكما يحدث غالباً في النسيب، تتغير النغمة من الإحساس بالأسى إلى الإحساس بالغدر — كما حدث على سبيل المثال، في قصيدة كعب بن زهير المشهورة ''بانت سعاد،'' إذ ينتقل الشاعر من الحزن على سعاد الراحلة إلى اتهامها بالخيانة والمواعيد الباطلة (الفصل ٢). أما في قصيدة المتنبي فإن الشاعر وإن يكن بعيداً عمن يحب في الأبيات ١–٨، إلا أنه لا يتهمهم بالخيانة وإخلاف الوعود. أما الخيانة والآمال الذاوية والوعود المطولة في الأبيات ٩–١١ فمن الواضح أنها من قبل كافور. وما يهمنا هنا من ناحية الشكل الأدبي هو استخدام النسيب التقليدي بما ينطوي عليه من مشاعر الإحساس بالخيانة والغدر لاستثارة الهجاء، ولوصف موقف الشاعر السياسي على نحو ما على ما هو ظاهر من الأخبار التي سنأتي عليها لاحقاً. ويعرض البيت ٩ هموم الشاعر التقليدية التي تكون المحور الأساسي للانتقال من النسيب إلى الرحيل. أما الحسد ضد الشاعر بما هو باكٍ منه فيكشف على نحو دقيق عن الورطة التي وقع فيها الشاعر في بلاط ممدوح عظيم وذي نفوذ. وتستمر نغمة الحزن والسخرية في البيت ١٠ الذي يسخر فيه الشاعر من عدم معاناته وقلقه في حفظ أمواله مثل الأغنياء لأن أمواله ليست إلا مواعيد كافور الباطلة.

قبل أن نتناول بالتفصيل العناصر المفردة للهجاء التي تكون العمود الفقري لهذه القصيدة، من المهم أن نضيف بعداً آخر إلى علاقتها الطباقية مع المديح. لقد أسسنا في فصولنا السابقة، كما فعلنا أعلاه في هذا الفصل، أن قصيدة المدح تكون إعلاناً للولاء من قبل الشاعر، وفي تقديم القصيدة الراهنة، أسسنا أن قصيدة الهجاء، في المقابل، هو نكوص عن الولاء. وبطريقة مشابهة، كما أن قصيدة المدح تنطلق بصورة أساسية من موضوعة شرعية حكم الممدوح وكفاءته (الفريدة)، فإن قصيدة الهجاء، في المقابل، تسعى جاهدة إلى تأسيس لا شرعية الحكم المستهدف وعدم كفاءته. وعلاوة على هذا، في حين أن حكم الممدوح في رؤية التقليد العربي–الإسلامي الشعري للأشياء، هو إعادة تمثيل للمشيئة الإلهية، فإن حكم المهجو (المستهدف من الهجاء) يكوِّن عملاً مقيتاً. وفي هذا الإطار المفهومي للا شرعية حكم كافور، فإن عدم كفاءته المادية والأخلاقية للحكم، ومن ثم المقت الذي يكوِّنه حكمه، تمثل تفاصيل الهجاء الذي علينا أن نقرأها.

في البيت ١١ فحسب لا نزال نلمس تلك السخرية الرقيقة التي تشوب نهاية النسيب التقليدى حيث يتخلى الشاعر عن حزنه على نحو مفاجىء ودرامي ليستبدل به هجاءً قوياً للكذابين الذين يوصمون كذلك برذيلة البخل التي يراها العرب أسوأ الرذائل.

ويرى الشاعر نفسه ضيفاً على هؤلاء الكذابين الذين يمنعونه كرمهم ولا يسمحون له بالرحيل—فهو عملياً سجين لديهم أو رهينة. وبرغم أن الأخبار تزعم أن هذا الوصف ينطبق تماماً على وضع المتنبي السياسي في مصر، فإنه يتطابق بالمثل، على نحو كامل أولياً وجوهرياً، مع مفهوم الهجاء الكلاسيكي عند العرب.[٨٤] ذلك أن ما يقتضيه الكرم التقليدي هو إطعام الضيف—ويفضل ذبح ناقة—وإهداء مطية للركوب، فإن هذا البيت ينفي حدوث ذلك، كما لو كان تصديقاً للقاعدة التي تقول: ''الشعر كله في ثلاث لفظات،... فإذا مدحت قلت 'أنتَ،' وإذا هجوت قلت 'لستَ،' وإذا رثيت قلت 'كنت.''[٨٥] ثم يأتي البيت ١٢ ليجمع بمهارة بين رذيلتي البخل والكذب كما يبرز ويحل كذلك التناقض الظاهري أو اللغز: في الرجال الذين ليسوا برجال والجود الذي ليس بجود أي الكذابون والوعود الباطلة. وقد يبدو البيت ١٣ للوهلة الأولى في غير محله وغير منسجم مع ما سبقه ولكن عند التأمل الدقيق يبدو أن الشاعر قد وَلّدَ هذا البيت من خلال استخدام مفردة ''نتن'' التي تعني بالإضافة إلى الرائحة العفنة البخل والشح. فالرائحة العفنة التي للروح الشحيحة هي على العكس من ''الطيب،'' الرائحة الطاهرة للروح الكريمة. وهكذا فإن تقابل القيم بين الشحيح—العفن الرائحة والكريم الطيب الرائحة تكرار للتقابل بين القيم في البيت ١٢.

ونحن نجد أن أبيات الهجاء (٩–١٣)، مع مناسبتها التامة للموقف بين المتنبي وكافور، تستخدم المعاني والمفردات التقليدية التي تدور حول محور رذيلتي البخل والكذب. وفي هذه الحالة، كما يحدث غالباً، تتطابق الرذيلتان، إذ أن أكاذيب المهجو تتألف أساساً من الوعود الباطلة بالجود. وعلاوة على هذا، فإن عناصر الهجاء التقليدي تقوم بوظيفة تحديد النوع الشعري الذي تعمل من خلاله. مع البيت ١٤ تقترب دائرة التركيز أكثر وأكثر من تلك الخصائص (المزعومة) للمهجو، أي كافور، ونستطيع هنا أن نلاحظ كيف يقوم البيت ١٣ بنقل المعنى من الدائرة الأخلاقية إلى الدائرة الخِلْقية، ذلك النقل المتركز على كلمة ''نتن'' حيث تصبح الرائحة العفنة متطابقة مع امتلاء البطن بالغازات الناتجة، مع رخاوة البطن والتعلق بين الذكورة الأنوثة، ذلك التعلق الناشيء من كون المهجو خصياً.

ومع البيت ١٥ ثمة عودة إلى التشويه الأخلاقي من حيث يغمز الشاعر كافوراً ويعرض بقتله سيده أنوجور بن الإخشيد، مما جعله مثالاً للغدر والخيانة. وتؤدي الخيانة في البيت ١٥ إلى قلب النظام الديني السياسي أو الانحراف به في البيت ١٦. وهنا نستطيع أن ندرك قلباً بنيويًا لموضوعة من موضوعات المديح الأساسية: إعادة النظام

الهرمي إلى طبيعته، كما رأينا في قصيدة الأخطل ''خف القطين'' (الفصل ٣) وفي قصيدة المتنبي ''لكل امرىء من دهره ما تعودا'' (أعلاه). وهكذا يصبح كافور إمام ''الآبقين'' أي الهاربين من أسيادهم، ويصبح الأحرار، من خلال استخدام الجناس في كلمة ''عبد'' وكلمة ''معبود،'' عبيداً ويصبح العبيد معبودين. ينحي الشاعر باللائمة للتسبب في هذا الوضع المزري على بني الإخشيدين، وخصوصاً أنوجور، الذي يشير إليه البيت ١٧، كما يخبرنا الشراح، في صورة الـ ''النواطير'' الذين يغفلون عن الأراذل والعبيد ''الثعالب'' الذين أكلوا حتى أتخموا من عنب مصر. أما البيتان (١٨ —١٩) فهما في شكل حكمة ويقال إنهما موجهان إلى أنوجور كذلك: فالعبد ليس بمخلص ولو أظهر الود والإخلاص، فلا ينفع معه الإحسان، ولا يصلح إلا بالضرب لسوء خلقه ولذلك يحذر الشاعر من مؤاخاة العبيد، ويحث في الوقت نفسه على معاملتهم بالشدة ''لا تشتر العبد إلا والعصا معه.''[٨٦] ومع ذلك يبدو لي أن البيتين ١٧ و١٨ يمكن أن يشيرا كذلك إلى موقف الشاعر نفسه ويعبران عن لومه لنفسه على دخوله في تلك العلاقة مع كافور. ولعل هذه القراءة تعيننا على فهم القسم التالي من القصيدة بشكل أفضل.

بداية من البيت ٢٠ يبدأ الشاعر قسماً ختامياً هجائياً للقصيدة في صورة الشكوى. وإن نتيجة هذا من الناحية الشكلية هو ربط عودة الشاعرة إلى موضوع الهموم الذي عالجه في النسيب بغرض القصيدة؛ وفي عبارة أخرى، تصبح القصيدة سكونية، أو على الأكثر دائرية وتكرارية، أكثر منها متجهة في اتجاه غاية معينة. وقد ننظر إليها بوصفها قصيدة مقلوبة ذات اتجاه سلبي، من الخسارة أو غياب أحباء الشاعر إلى حضور من يكرههم (انظر البيت ٢١). وحتى لو افترضنا مثل هذه الحركة في القصيدة، فإن الحالة النفسية للهموم لا تزال تستدعي العنصر النسيبي في الجزء الأخير (انظر بخاصة الأبيات ٢٠، ٢٥، و٢٦). وقد أقام الشاعر همومه—هجاءه في بنية تعتمد أحياناً على الطباق بصورة واضحة، وأحيانا أخرى على نحو أكثر خفاء. ويجدر بنا أن نلاحظ أن المطابقات هنا ليست مجرد حلية بلاغية، وإنما لها تأثير تراكمي إذ إنها تعرض لنا موقف الشاعر، وعالمه اللذين يبدوان في الحقيقة قلباً لتوقعاته عن نفسه وعن العالم الأخلاقي الذي يعيش فيه—وهو ما نراه واضحا في البيتين ١٦و١٨.

وعلاوة على هذا، فلعل مما يدعو إلى السخرية أن أساس هجاء المتنبي لكافور هو في نهاية الأمر الأساس نفسه لمدحه إياه، أي تذليل كافور عقبات الجنس والطبقة الاجتماعية بحيث صعد من إسار العبودية حتى أصبح حاكم مصر بلا منازع. وهكذا ففي حين نرى الشاعر يقابل هذا الإنجاز لممدوحه بالإعجاب في القصيدة السابقة ''كفى بك

داء،'' فإنه يقابله في هذه القصيدة بالمقت والبغض. ويسجل الشاعر قرفه بين البيتين ٢٠–٢١: ''ما كنت أحسبني ... ولا توهمت'' أولاً أن يسيء معاملتي عبد ثم أضطر إلى مدحه، وما يحمله هذا من قلب للنظام الاجتماعي والأخلاقي (البيت ٢٠)، وهناك أيضاً طباق مزدوج (البيت ٢١) بين فقد الكرام من الناس ووجود هذا العبد اللئيم الذي كُنِّيَ عنه بأبي البيضاء سخرية به. يتخذ الهجاء في البيت ٢٢ صورة السخرية الكاريكاتورية العنصرية والطبقية. فالمشفر يعني شفة الناقة. وقد وصف بها الشاعر كافور ليسخر منه، مشيراً في الوقت نفسه إلى الملامح النمطية للسود، وكما يقول الشراح ''تشبيهاً في عظم مشافره بالبعير الذي يثقب مشفره للزمام.'' وبعد أن حط الشاعر من قدر مهجوه إلى منزلة البعير، يصوره في صورة الأتباع الأذلة الذين يطيعون عبداً أسود، انقلاب النظام الاجتماعي ذلك الانقلاب الذي يبدو له علامة على فساد الزمان.

أما البيت ٢٣ فمبني على عكس العلاقة بين الشاعر والممدوح. فعادة يثبت الممدوح مكانته الاجتماعية من خلال اجتذاب مادحه وإغنائه بالعطايا، وبذلك يجتذب شعراء آخرين ويكتسب سمعة منتشرة في الآفاق بوصفه مقصد الشعراء وقبلتهم. أما المهجو الجشع فيحاول أن يحقق هذا الغرض ولكن على حساب الشاعر فيمنعه الكرم وينهاه عن الرحيل بل يحتجزه عنده ضد رغبته لكي يقال إنه عظيم القدر إذ قصده المتنبي مادحاً. ويرى بعض الشراح أن عبارة ''يأكل من زادي'' تعني إجبار كافور للمتنبي أن يأكل من مال نفسه، وقد تكون كذلك إشارة إلى استنزاف كافور ذخيرة المتنبي الشعرية. ومرة أخرى، فأن يصف الشاعر كافوراً بكلمات ''جوعان [جشع]، يأكل'' علامة على عكس قيم الكرم والضيافة الواجبة على الممدوح المعبر عنها فوق كل شيء في الشعر العربي في تأمين ناقة جزور لتذبح في العيد. وباختصار، فإن الممدوح يطعم الشاعر؛ والمهجو يجوع الشاعر.

ويقرر الشراح مرة أخرى أن الشاعر في البيت ٢٤ يُعَرِّض بأنوجور بن سيد كافور لسماحه لكافور بإدارة أمره وشئون دولته.[٨٧] لكننا مرة أخرى، يمكن أن نقرأ البيت على أنه لوم الشاعر نفسه لارتباطه بكافور، ومن ثم يقدم هذا البيت المعنى النسيبي التقليدي الذي يمهد لصورة الرحيل في البيت ٢٥. وفي البيت ٢٤ يصور الشاعر كافوراً في صورة كاريكاتورية لجارية عبدة حامل وذلك بالنظر إلى سواد لونه وما نتج من خصيه من ملاسة وجهه وعظم بطنه، نجد وراء هذه الصورة أيضاً قلباً للنظام التقليدي الاجتماعي (والشعري) المتجذر في المفاهيم القبلية الجاهلية عن الشرف والنقاء المعبر عنها من خلال سلم السيطرة والخضوع الجنسيين والعنصريين الذي يضع السيد الحاكم الذكر (العربي)

على قمة السلم الاجتماعي والجارية العبدة (السوداء) في قاعه.[٨٨] ولهذا يثير حكم كافور المقت في نفس الشاعر.

ويتبع هذا في البيت ٢٥ ما يمكن أن نسميه ''انتقالاً زائفاً'' من النسيب إلى الرحيل. والحقيقة هي أن البيت مصاغ بدقة على نحو تقليدي فيشتمل على كل من ''هموم'' النسيب، أي تلك الحالة الحزينة التي يقف عندها الشاعر، والهمة بالرحيل أي ترك هذه الهموم وراءه ولكن الأبيات التالية لا تحقق هذه التوقعات المتعارف عليها بل نجد بدلاً من العزم على المغادرة (البيت٢٦) نوعاً من (تمني الموت) المألوف لدينا في مطلع قصيدة الشاعر ''كفى بك داء'' وفي كلتا الحالتين تصاغ هذه الأمنية في عبارات طباقية: ذلك أن الموت في ''كفى بك داء'' يوصف بأنه ''شفاء''، وهنا، بالمثل، يصبح طعم الموت حلواً مثل عسل قصب السكر. ومن المهم، مع ذلك، أن نلاحظ الاختلاف البنيوي بين حضور هذا الموتيف في القصيدتين. ففي قصيدة ''كفى بك داءً'' يرد في بداية القصيدة ويقطع على الشاعر سعيه إلى بلاط كافور؛ وفي القصيدة الراهنة، يرد جد متأخر بحيث يدع مجالاً للشاعر، أو توقعاً للقارئ، نحو سعي ناجح.

ثم تتحول نغمة الأبيات (البيت٢٧) إلى السخرية المصاغة في استفهام بلاغي: من أين تعلم هذا الخصي الأسود المكارم؟! أتعلمها من قومه البيض الألوان! أو البيض الكرام أو من آبائه الملوك! ويضيف المعري أن الشاعر في هذا البيت كذلك يلوم نفسه لطلبه الغنى عنده مع لؤم أصله.[٨٩] ثم يسخر الشاعر من المهجو لوضاعة أصله إذ كان عبداً يدمي النخاس أذنه عركا، وثمنه قليل، ولو زيد على قدر فلسين لم يُشْتَرَ لخسته، وسوء خلقه وقبح منظره (البيت ٢٨). وينبغي أن نؤكد هنا أنه كما تكاملت معاني المديح في ''كفى بك داء'' في أداء موضوع القصيدة ووظيفتها من حيث تأكيد شرعية حكم الممدوح، ففي هذه القصيدة تتكاتف عناصر الهجاء والمقت حول تأكيد عدم حكم المهجو من حيث نسبه، وظيفته، وجنسه، وأخلاقه، إلخ.

وتختتم القصيدة بالبيتين ٢٩-٣٠ بطريقة تؤكد توقعاتنا الشكلية، وبخاصة في ضوء تعارضها مع ''كفى بك داء.'' فيشير الشاعر إلى مهجوه بصيغة تصغير التحقير، كويفير، لينتهي من خلال سلسلة من المطابقات إلى الاستسلام إلى فساد زمنه. وهذا يسلم الشاعر في البيت ٢٩، من خلال المطابقة بين الكرام واللئام وبين العذر واللوم بأن كافوراً أكثر اللئام استحقاقاً للعذر-لكن، وقد حل الطباق مرة أخرى إلى التطابق، بعض العذر لوم. وذلك (البيت ٣٠) لأن للئام على الأقل عذراً في لؤمهم في وقت لا يقدر الكرام أنفسهم على الكرم. ويكتسب البيت الختامي من خلال الطباق بين البيض والسود تأثيراً

قوياً ينحدر فيه كل حكام العصر (وبخاصة سيف الدولة) إلى مستوى كافور، وذلك أولاً لوجود طباق مزدوج بين فحول الخيل البيضاء أي الذكور الأحرار، من جهة والسود الخصيان من جهة أخرى. ولكن هذا الطباق يتلاشى بسبب عجز الفحول البيض.

وهكذا نؤكد نهاية القصيدة إحساس اليأس واللا جدوى الذي افتتحت به القصيدة، كما تكمل هذه النهاية بنية القصيدة المبتورة شكليا بقوة بلاغية رائعة. وعلاوة على هذا، تشرح نهاية القصيدة أيضاً ذلك اليأس وتلك النية وتُحِلُّ التناقضَ الظاهري في القصيدة، فالبيت الختامي يبين وجود حافز إلى الرحيل والجائزة (الأبيات ٣-٤، ٢٥)، وفي الوقت نفسه يكشف عن عدم القدرة على الهروب من دائرة النسيب المقيدة بالهموم، فالشاعر يعرف أن روحه النبيلة تتطلب منه أن يهرب من ذُلّ بلاط الإخشيديين، ولكنه يعرف كذلك أن رحيله عنه لن يقوده إلى أي مكان أفضل.

وبتطبيق النماذج الشعائرية المقترحة في هذا الجزء على قصيدة هجاء المتنبي لكافور، ''يا عيد،'' نستطيع أن نقرر أنه كما أن استخدام البنية الشعرية الكاملة—في قصيدة ''كفى بك داء'' على سبيل المثال—يعكس الأداء الكامل لتلك الوظائف الشعائرية، فإن بنية هذه القصيدة المبتورة المنطوية على نفسها أو الدائرية تعكس فشل تلك المؤسسات الشعائرية وانهيارها. وهكذا يفسخ الشاعر ولاءه لكافور مما يعد تراجعاً شعائرياً أو تخلياً عن بيعته ومديحه. وفي عبارة جاستر عن النمط الموسمي، يمكن أن نقول إن هذه القصيدة تعرض لنا مرحلة الفراغ (الإماتة والتطهر)، لكن، كما يتضح جلياً من خلال عجز الفحول البيض، ليس ثمة أمل في العثور على ممدوح كريم في مكان آخر ومن ثم لا أمل في الوصول إلى مرحلة الملء (الإحياء والابتهاج). فلا نجد تجديداً لـ ''عقد الحياة القديم'' ولا التحول إلى عقد جديد. أما في ضوء طقوس العبور، فتعرض قصيدة ''يا عيد'' مرحلة الانفصال والدخول إلى عتبة أرض مجهولة ليس للشاعر فيها ولاء أو ولي نعمة، وليس لديه إحساس بالتوجه أو أي محطة وصول ودخول إلى الجماعة. وأخيراً، تعد البنية المبتورة لقصيدة الهجاء هذه في سياق الأخبار التي تحيط بها من قبيل التخلي عن تبادل العقود شعائرياً بين الشاعر والممدوح وبالتالي تعد قطعاً لكل الروابط الاجتماعية والاقتصادية والمكونة للمجتمع التي أظهر ماوس احتواء التبادل الشعائري عليها. فإذا أخذنا قصيدة المدح بوصفها هدية في تبادل شعائري، فإن قصيدة الهجاء تعد تخلياً عن الهدية، أو، على نحو أدق، استبدال التحريض. وفوق كل شيء، فإذا كانت قصيدة المدح، كما زعمنا سابقاً، تُشَكِّلُ قسماً بالولاء والمبايعة، فإن قصيدة هجاء المتنبي لكافور تشكل فتنةً وحثًّا على التمرد. ومن هذه الجهة، فإننا إذا نظرنا إلى

قصيدة المديح بوصفها ''عطية'' من كرم الممدوح، نستطيع أن نفهم هجاء المتنبي بوصفه ''ردًّا'' لهجاء كافور.

وعلى مستوى أكثر حميمية، نشعر في سياق القصيدة بإحساس الشاعر بخيبة الأمل العميقة وبالذل، حتى ''الفشل،'' المستسلم، بشكل تعويضي إلى حد ما، للغضب في هجاء ممدوحه ''الفاشل.'' إن الحركة من النسيب، الذي يوصم الشاعر فيه بالكآبة وعدم الثقة بالنفس، إلى الهجاء، الذي يصب فيه الشاعر الحانق جام غضبه على الممدوح، هي حركة من السلب على العداء، وبالتأكيد فإن هجاء المتنبي لكافور مثال فائق لـ''العداء اللفظي.'' ولا تنتهي عداوة الشاعر لكافور، مع ذلك، ولكنها تمتد في البيت الأخير إلى صب اللعنات على عموم الحكام في عصره.

وقد أنتجت لنا روح الفخر المريرة هذه، بالإضافة إلى بنية مبتورة ورجع صدى لقافية تأبط شراً الشاعر الصعلوك في بيتها الأول، قصيدة تشبه شعر صعاليك الجاهلية[90] من الناحية التي صاغ المتنبي عليها بعناية شخصيته الشعرية. كما تشبه وضعية الشاعر هنا وضعية زعيم الصعاليك الشنفرى وهو يفخر بنفسه في لامية العرب:

وَلَكِنَّ نَفساً مُرَّةً لا تُقيمُ بي عَلى الذَأمِ إِلّا رَيثما أَتَحَوَّلُ[91]

خاتمة: السلطة السياسية والسلطة الشعرية

ولعل من المفيد في هذا المقام أن نقارن باختصار بين كل من الصورتين الأدبية والتاريخية لكافور في المصادر القيمة. ذلك أن المصادر التاريخية تقدم لنا كافوراً بوصفه إنساناً موهوباً ومتميزاً في مجالات الحرب والسياسة والإدارة، ومخلصاً لسيده، الإخشيد، ومسئولاً وحده عن تأمين خلافة أبناء الإخشيد بعد موته.[92] وعلى سبيل المثال، يصف لنا ابن تغري بردي (ت ٨١٥/١٤١٢) مؤرخ حقبة المماليك فترة حكم كافور على مصر كما يلي:

> الأستاذ أبو المسك كافور بن عبد الله الإخشيدي الخادم الأسود الخصي صاحب مصر والشام والثغور، اشتراه سيده أبو بك محمد الإخشيد بثمانية عشر ديناراً من الزياتين، وقيل: من بعض رؤساء مصر، ورباه وأعتقه، ثم رقّاه حتى جعله من كبار القواد لمّا رأى منه الحزم والعقل وحسن التدبير. ولما مات الإخشيد في سنة خمس وثلاثين وثلاثمائة، أقام كافور هذا أبناءه واحداً بعد واحد. وكان الذي ولي أولاً أبا القاسم أنوجور بن الإخشيد ... فدام أنوجور في الملك إلى أن مات في ... سنة تسع وأربعين وثلثمائة. ثم بعد موت أنوجور أقام أبا الحسن علي بن الإخشيد. ... وكان كافور هذا

هو مدبر ملكهما. ودخل كافور في أيام ولايتهما في ضمان البلاد مع الخليفة، ووفّى بما ضمنه.[٩٣]

ولا يلاحظ ابن تغري بردي من مظهر كافور إلا كونه أسود وبصّاصاً ومن فضائله أنه كان معروفاً بكرمه بالإضافة إلى ذكائه وحسن تدبيره.[٩٤] وفي ضوء هذه المصادر التاريخية، يمكن أن نرى قوة هجاء المتنبي لكافور وكذلك قوة البنية الإيديولوجية من العرق والطبقة الاجتماعية، تلك البنية التي حددت عناصر الهجاء كما استمدت بدورها قوة من الهجاء، في السرد الأدبي الذي وَلّدَه النصُّ الشعري نفسه. إننا نرى تناقضاً بارزاً بين المصادر التاريخية من ناحية والأخبار الأدبية السائرة التي يلحقها شراح الشعر بهذه القصيدة (وبكافوريات أخرى للمتنبي) والتي تبدو عند مقارنتها بالنص الشعري مجرد ''حل المنظوم،'' أي ترجمة نثرية للنص الشعري. ويبدو أن مصدر الكثير من العناصر في هذه الأخبار هو التعليقات على أبيات مفردة من قصيدة ''يا عيد بأية حال عدت يا عيد؟'' ولكن قد يكون من الطريف أن نلاحظ أن النتيجة النهائية لهذه العملية تمثلت في ظهور قصة نثرية منفصلة، بل مستقلة، نجدها في العديد من المصادر الأدبية الكلاسيكية.[٩٥] فالمعري، على سبيل المثال، يورد في مقدمة شرحه للكافوريات ما لا بد أنه كافٍ مرة أخرى لإثبات سلطة الشعر وقدرته على توليد روايته الخاصة لـ''التاريخ'':

وكافور هذا عبد أسود خصي لابي [لُوبيّ، نُوبيّ] مثقوب الشفة السفلى، بطين، قبيح القدمين، ثقيل اليدين، لا فرق بينه وبين الأمَة، وقد سُئِلَ عنه بعض بني هلال بالصعيد، فقال، ''رأيت أمة سوداء تأمر وتنهى.'' ... ووُلّيَ كافور هذا أمر بني طغج [الإخشيديين] عليهم، وملك ما كان في أيديهم، واستملك العبيد، وأفسدهم على ساداتهم.

وكان هذا الأسود لقوم من أهل مصر، يعرفون ببني عَيّاش،[٩٦] يحمل لهم الحوائج من الأسواق على رأسه ويخدم الطباخ. مشتراه ثمانية عشر ديناراً وكان ابن عياش يربط في عنقه حبلاً إذا أراد النوم، فإذا طلب منه حاجته جذبه لسقوطه! فإنه لم يكن ينتبه بالصياح فدخل إلى دار ابن طغج والناس يمدون أيديهم إلى رأسه! يصفونه بصلابة القفا، فكان الغلمان كلما صفعوه ضحك! فقالوا، ''هذا الأسود خفيف الروح.'' وكلّموا صاحبَه في بيعه فوهبه لهم، فأقاموه على الوضوء والخلاء ورأى مخاريق ابن طغج وكثرة كذبه وما يتم لربه، فتعلم ذلك حتى ما يصدق في حرف وأخذ عنه وزاد عليه، حتى وضع الكذب في غير موضعه فاشتهر عنه.

ومات ابن طغج بدمشق وولده [أنوجور] صغير، والأسود يخدمه، فأخذ البيعة على الناس عند موته، والناس يظنون أنه قد أمره بأخذها، وسار غلمانه في الوقت إلى

مصر، فاقتسموا الضياع، وكانوا ضعفاء فقراء، فاشتغلوا بما في أيديهم لا يصدقون أنه يبقى لهم.

وتَفَرَّدَ الأسود بخدمة الصبي ومالت إليه والدته! وهي أَمَةٌ؛ لأنه عبد، وتمكّن من الصبي والمرأة حتى قَرَّبَ مَنْ شَاءَ وأَبْعَدَ مَنْ شَاءَ، ونظر الناس إلى هذا مع صغر هممهم وخفة نفسهم، فتسابقوا إلى التقرب إليه، وسعى بعضهم ببعض عنده، حتى الرجل لا يأمن مملوكه ولا ولده على سره! وصار كل عبد بمصر يرى أنه خير من سيده، ولا تنبسط يد سيده عليه، ولا يستبعد أن يصل إلى أضعاف ما وصل إليه الخصي حتى ملك الأمر على الصبي وصار كل من معه عيناً عليه للأسود، فلا يقدر أحد أن يكلمه ويسلم عليه! وإذا رآه بعض غلمان أبيه أو غيرهم أسرع هارباً لئلا يقال: آنه كلمه! فمن كلمه أتلفه الأسود.

فلما كبر الصبي وتبين ما هو فيه، وجعل يبوح بما في نفسه في بعض الأوقات على الشراب، وكل من معه عين عليه، فقدم الأسود فسقاه سُمًّا فقتله، خلت له مصر وهان عليه أخوه الأصغر وغيره.

فلما ورد كتاب الأسود على أبي الطيب بالرملة، لم يمكنه إلا المسير إليه، وظن أنه لا يسومه سوم غيره. من أخذ ماله، وإضعاف حاله، ومنعه من التصرف في نفسه. وهذه فعال الأسود بكل حُرٍّ له محل، يحتال عليه بالمكاتبة والمواعيد الكاذبة. حتى يصير إليه، فإذا حصل عنده أخذ عبيده وخيله وأضعفه عن الحركة، ومنعه منها، وبقي مطرحاً يشكو إليه ويبكي بين يديه ولا يعينه على المقام، ولا يأذن له في الرحيل، وإن رحل عن غير إذنه أغرقه في النيل، ولا يصفو قلبه إلا لعبد، كأنه يطلب الأحرار بحقد.

فلما قدم عليه أبو الطيب أخلى له داراً ووكل به، وأظهر التهمة له، وطالبه بمدحه، وخلع عليه، وحمل إليه آلافاً من الدراهم وغيرها.[97]

ولن نستطيع أن نبدأ في تطوير جماليات ملائمة لتقييم شعرية القصيدة البلاطية، سواء كانت قصيدة المدح أو الهجاء، إلا من خلال تقدير الجوانب السياسية والوظيفية لها. فقصيدة المدح العباسية تنجلي، قبل أي شيء، عن قوة شعرية مترجمة إلى قوة سياسية. لأن ولاء الشاعر كما هو متضمن في تبادل المدح والجائزة أو الخلعة ليس إلا تعبيراً رمزياً عن البيعة في مقابل حماية الحاكم. ولذا فهو تبادل نموذجي بالنسبة إلى رعايا الممدوح وقاصديه، بل هو، داخل التقليد الأدبي البلاطي العربي الإسلامي، تبادل نموذجي بالنسبة لكل الحكام ورعاياهم. وليس تقديم القصيدة وإنشادها وسيرورتها مجرد ''تقريظ'' للحاكم، بل تقوم القصيدة بوصفها عهداً بالولاء بحيث تُعَدُّ إعادةُ إنشادها إعادة تأكيد للعقد الاجتماعي الذي قام عليه حكم الحاكم وبالتالي شرعية هذا الحكم.

وهكذا تكون قوة القصيدة وكفاءتها هما اللتين تدفعانها وتضمنان انتشارها فيما يتجاوز الحدود الجغرافية والزمنية لسلطان الممدوح.

وكذلك تكون هذه القوة الشعرية هي التي تؤسس قوة الشاعر تجاه الممدوح. فإذا كان تَحَكُّمُ الممدوح في رعيته تَحَكُّمَ الحياة والموت فكذلك يكون تَحَكُّم الشاعر في الممدوح من خلال الوعد بـ (مدح أكثر) والوعيد (بهجاء) ضمن قصيدة المدح، وهي قوة مستخدمة ببراعة تجاه الممدوح– وهذه القوة متعادلة مع جودة شعره بالطبع. وإذا اعترفنا الآن بالطبيعة النموذجية لقصيدة المدح بوصفها عهداً أو مبايعة بالولاء، فإن علينا كذلك أن نعترف بأن قصيدة الهجاء تمثل فتنة ذات مصداقية نموذجية.

هوامش الفصل السادس

٦. شعرية الولاء السياسي

* قدمتُ صوراً سابقة لأجزاء من هذا الفصل في أماكن أخرى (١) (عن سيف الدولة) في مؤتمر شابان التذكاري الثاني، جامعة إكستر، إكستر، المملكة المتحدة، في سبتمبر ١٩٩٤ وظهر في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح العباسي: سياسة الاحتفال وشعريته: قصيدة العيد للمتنبي في سيف الدولة،'' في ج. ر. سمارت، محرر، التقليد والحداثة في اللغة والأدب العربي،

"'Abbāsid Panegyric: The Politics and Poetics of Ceremony: Al-Mutanabbī's 'Īd-poem to Sayf al-Dawlah." In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Surrey: Curzon Press, 1996. pp. 119-43;

و(٢) (عن كافور) في مؤتمر عن القصيدة، معهد الدراسات الشرقية والأفريقية، جامعة لندن، يوليو ١٩٩٣ وظهر في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح العباسة وشعرية الولاء السياسي: قصيدتان للمتنبي في كافور،'' في شبرل وشاكل، شعر القصيدة،

"'Abbāsid Panegyric and the Poetics of Political Allegiance: Two Poems of al-Mutanabbī on Kāfūr." In Stefan Sperl and Christopher Shackle, eds. *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa*. Leiden: E.J. Brill, 1996. Vol. I, pp. 35-53; Vol. II, pp. 92-105.

[١] لا تطمح الدراسة الراهنة إلى التعرض للتاريخ السياسي والعسكري المعقد لهذه الحقبة، حيث كانت الأسر الحاكمة الثلاثة المذكورة في تنافس دائم، سواء أكان تنافساً عسكريًّا أم سياسيًّا، وسواء فيما بينهم أو مع قوى أخرى داخل الأراضي العباسية أو خارجها. ويمكن للقارئ أن يعود إلى تواريخ موجزة ومراجع في مداخل مختلفة من دائرة المعارف الإسلامية، ط. الجديدة، عن ''البويهيين،'' و''الحمدانيون،'' و''سيف الدولة،'' و''محمد بن طغج الإخشيد،'' و''كافور أبو المسك.''

[٢] انظر [أبو عثمان عمرو بن بحر] الجاحظ، البيان والتبيين، ٤ مج، ط٥، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥) ١: ٢٤١؛ وابن رشيق، العمدة، ١: ٨٢–٨٣.

[٣] كيرك، المتاجرة في المدح. ويحلل كيرك قصائد بندار عن النصر بوصفها أشياء في تبادل طقوسي. ويحتوي الجزء ١ و٢ على كثير مما يمكن تطبيقه على دراسة قصيدة المدح العربية بالمثل، مع تعديلات لا بد منها. ومن بين النقاط الأساسية لدى كيرك الاعتراف بالشعر بوصفها واهباً للخلود (الجزء ١، مواضع مختلفة)؛ والمدح بوصفه نظاماً لتبادل الهدايا (الجزء ٢، مواضع مختلفة)؛ والنظر إلى القصيدة ضمن الـ *agalmata* (الأشياء الثمينة المستخدمة في تبادل الهدايا). انظر ص٩٤–٩٥، ١٠٥–١٠٦، و١٥٥–١٥٩. [الـ *epinikion* أو *epinicion* (جمع *epinikia* أو *epinikia*, or *epinicia*) من اليونانية بمعنى ''عن النصر'' نوع أدبي من شعر المناسبات المعروف كذلك في الإنجليزية بقصيدة النصر. وكانت قصيدة النصر في اليونان القديمة غالباً ما تتخذ شكل قصيدة غنائية للكورال، تنشد في الاحتفالات بالانتصارات الرياضية اليونانية وأحياناً احتفالاً بنصر في الحرب. ومن الشعراء الأساسيين لهذا النوع سيمونيدس، باخيليديس، وبندار–المترجم].

[٤] [أبو عثمان عمرو بن بحر] الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجري (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨)، ص٢٦–٢٧.

[٥] ماوس، الهدية، ص١.

[٦] ماوس، الهدية، ص٣٧.

[٧] ماوس، الهدية، ص٤٠.

٨ ماوس، الهدية، ص٣٥.

٩ ماوس، الهدية، ص٧٢.

١٠ لمزيد من المناقشة حول التبادل بين القصيدة والجائزة في سياق إشارات كل من النقد العربي الكلاسيكي والحديث إلى تبادل الهدايا والإشارات إلى الإهداءات الشعرية الحديثة. انظر محسن ج. الموسوي، "الإهداءات بوصفها نقاط تقاطع شعرية،"

Muhsin J. al-Musawi, "Dedications as Poetic Intersections," *Journal of Arabic Literature* 31, no. 1 (2000): 1-37.

١١ العكبري (انظر المعلومات كاملة في هـ ١٤ أدناه)، ٣: ٢٨٨ (القافية: ـآلي).

١٢ ماوس، الهدية، ص١٠.

١٣ تناولت بياترس جروندلر العلاقة بين الشاعر والممدوح تطبيقاً على شاعر عباسي مبكر. انظر بياترس جروندلر، "الموقف الأخلاقي لدى ابن الرومي عن الرعاية الأدبية،"

Beatrice Grundler, "Ibn al-Rūmī's Ethics of Patronage," *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 3 (1996): 104-60.

١٤ أبو الطيب بن الحسين بن الحسن (عاش بين ٣٠٣-٣٥٤/٩١٥-٩٦٥) المعروف بالمتنبي. وترجمته في المراجع القديمة والحديثة لا حصر لها. انظر سزكين، الشعر، ٤٨٤-٤٩٧؛ ريجيس بلاشير [وتشارلس بيلا]، "المتنبي،" في دائرة المعارف الإسلامية، ط. الجديدة؛ ريجيس بلاشير، شاعر عربي من القرن الرابع للهجرة (القرن العاشر الميلادي): أبو الطيب المتنبي.

Régis Blachère, *Un poète arabe du IV^e siècle de l'Hègire (X^e siècle de J.-C.): Abu [illegible]l-[illegible]ayyb al-Motanabb[illegible]*. (Paris: Adrien-Maisonneuve, 1935), pp. xv-xix.

وانظر ص٢٣-٢٦٢ لمراجع شاملة مأخوذة من المصادر الكلاسيكية. ولغرض الدراسة الراهنة اعتمدت أساساً على الجزء الخاص بالمتنبي في أبي منصور بن مالك الثعالبي النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، ٥ مج. (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣) ١: ١٣٩-٢٧٧؛ يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا، محمد شتا، وعبده زيدان عبده (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)؛ والشروح التالية لديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ٤ مج. (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦) [مشار إلي بعدُ بالبرقوقي]؛ أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، "معجز أحمد،" ٤ مج.، تحقيق عبد المجيد دياب (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦) [مشار إليه بعدُ بالمعري] [وقد طرحت بعض التساؤلات حول ما إذا كان هذا الشرح حقاً هو معجز أحمد،، ولكني أجد على العموم أن تقديم دياب للمخطوط والمواد التاريخية في مقدمته مقنعة للغاية (١: ٥-٢٧). ولغرض الفصل الراهن، المهم هو أن الشروح الكلاسيكية المعروفة، حتى في ظل الشك في المخطوطات أحياناً، يصعب عليها إثبات صحة نسبة هذا الشرح إلى المعري]؛ أبو البقاء العكبري، ديوان أبي الطيب المتنبي، الموسوم بالتبيان في شرح الديوان، ٤ مج.، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي (بيروت: دار المعرفة، ١٩٣٦) [مشار إليه بعدُ بالعكبري]؛ أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، ديوان أبي الطيب المتنبي وفي أثناء متنه شرح الإمام العلامة الواحدي، تحقيق فريدريش ديتريتشي (القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د. ت.) [مشار إليه بعدُ بالواحدي]؛ ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢ مج. (بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٩٦٤) [مشار إليه بعدُ باليازجي].

١٥ انظر الثعالبي، يتيمة الدهر، ١: ١٤٩؛ والبديعي، الصبح المنبي، ص٩٢-٩٥.

١٦ البديعي، الصبح المنبي، ص٨٧-١٠٠، مواضع مختلفة.

[17] المعري، ٣: ٣٧٢؛ وانظر كذلك البرقوقي ٢: ٦٣؛ والعكبري، ١: ٢٨١؛ والواحدي، ٥٢٩؛ واليازجي، ٢: ١٧٩.

[18] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٥٨، ويعد العمل الأساسي عن النظرية الأدائية هو عمل ج. ل. أوستن، كيف تصنع أشياء بالكلمات،
J. L. Austin, *How to do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1962);
انظر خصوصاً ص٩٨–١٠٠ ومواضع مختلفة.

[19] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٥٩.

[20] ساندرز، الشعائر، السياسات، والمدينة، ص٢٢. وعن نظرة موجزة عن المراسم والاحتفالات العربية الكلاسيكية، وكذلك ببليوجرافيا من المصادر الأساسية والمراجع الفرعية، انظر بولا ساندرز، "مراسم،" في دائرة المعارف الإسلامية، ط. الجديدة.

[21] هذا مع النظر إلى خبر آخر حول المتنبي، ورد فيه أنه استأذن سيف الدولة كي يسمح له أن ينشده قصائده في البلاط وهو جالس بدلاً من الوقوف بين يديه، كما هي العادة بالنسبة إلى شعراء المديح. انظر البديعي، الصبح المنبي، ص٧١. وقد ناقش هذه النقطة مجد ياسر الملاح، "شعر المديح والاحتفال البلاطي: قصيدة الانتصار لدى المتنبي،" ورقة بحث غير منشورة قدمت في المؤتمر السنوي للجمعية الأمريكية الشرقية AOS، مارس ١٩٩٩.

[22] وينسنك وآخرون، التوافق والأرقام القياسية في التقليد الإسلامي،
A. J. Wensinck et al., *Concordance et indices de la tradition musulmane* (Leiden: E. J. Brill, 1936-62), 4: 215 [Abū Dāwūd *adab:* 132].

[23] اتبعت بالنسبة إلى النص والشرح بشكل أساسي العكبري. ١: ٢٨١–٢٩١؛ ونظرت كذلك إلى شرح البرقوقي، ٢: ٣–١٦؛ المعري، ٣: ٣٧٢–٣٨٦؛ الواحدي، ص٥٢٩–٥٣٥؛ واليازجي، ٢: ١٧٩–١٨٥.

[24] انظر العكبري، ١: ٢٩٢، هـ ١، في رواية "جعلناك" بدلاً من "جعلتك."

[25] البرقوقي، ٢: ٣، ٨. ولكن انظر كذلك أرثر جيفري، المفردات الأجنبية في القرآن،
Arthur Jeffery, *The Foreign Vocabulary of the Qur*□*ān* (Baroda: Orintal Institute, 1938), p. 218.

[26] كونتي، بلاغة المحاكاة، ص٧٥–٧٦.

[27] انظر للمعلومات التاريخية، بلاشير، شاعر عربي، ص١٦٩؛ ماريوس كنار، مقتطفات من المصادر العربية، ج٢،
Marius Canard, Extraits des sources arabes, part 2 of A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes: II, La dynastie macédonienne (867-959)*, ed. Henri Grégoire and Marius Canard (Brussels: Éditions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, 1950).

[28] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٨٥.

[29] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٩٣.

[30] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص ٩٤.

[31] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٩٤.

[32] العكبري، ١: ٢٨١. وقد أثبت البيت كما يظهر في الحطيئة، ديوانه، شرح أبي سعيد السكري (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧)، ص٢٤٥.

[33] انظر اليازجي، ١: ١٧٩.

[34] توماس بياكويس، "سيف الدولة."

[35] انظر بلاشير، شاعر عربي، ص١٦٩؛ ماريوس كنار، مقتطفات من المصادر العربية؛ ويمكن أن نجد ملخصاً مفيداً في بياكويس، ''سيف الدولة،'' ص١٠٧.

[36] انظر على سبيل المثال، وينسنك، ''السنّة السامية الجديدة وأصل الإيمان بالأخرويات،''
A. J. Wensinck, "The Semitic New Year and the Origin of Eschatology," *Acta Orientalia* 1 (1923): 158-99;
وكونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٦٥؛ موريس بلوخ، ''طقوس الحمّام الملكي في مدغشقر: انحلال الموت، الميلاد، والخصوبة إلى السلطة،'' في ديفيد كانادين وسيمون برايس، محرران، طقوس الملكية: السلطة والاحتفال في المجتمعات التقليدية،
Maurice Bloch, "The Ritual of the Royal Bath in Madagascar: The Dissoution of Death, Birth, and Fertility into Authority," in David Cannadine and Simon Price, eds., *Rituals of Royalty: Power and Ceremony in Traditional Societies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 276-80.

[37] انظر على سبيل المثال، كانادين وبرايس، طقوس الملكية، ص١–٥؛ اميل كورت، ''الاغتصاب، الغزو، والاحتفال: من بابليون إلى فارس،'' في كانادين وبرايس، طقوس الملكية، ص٤٤؛ بلوخ، ''طقوس الحمام الملكي،'' ص٢٧٨. انظر كذلك الفصل ٧.

[38] البرقوقي، ٢: ص٧–٨.

[39] بلوخ، ''طقوس الحمام الملكي،'' ص٢٨٤.

[40] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٤٣.

[41] كورت، ''الاغتصاب، الغزو، والاحتفال،'' ص٣٣.

[42] البرقوقي، ٢: ص٨–٩.

[43] في داخل هذا السياق الفكري ينبغي أن نقرأ مناقشة روي متحدة المهمة لفكرة ''النعمة'' والالتزامات المرتبطة بها، متناولاً تحديداً هذه الحقبة؛ ويقيناً فإن إضافة المواد الشعرية إلى مناقشته سوف تقوي من حجتها وتصقلها معاً. انظر روي ب. متحدة، الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي المبكر،
Roy P. Mottahedeh, *Loyality and Leadership in an early Islamic Society* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980), pp. 72-78.

[44] انظر كاهان، ''البويهيون،'' وكانار، ''الحمدانيون.''

[45] من أجل مناقشة لأنماط مختلفة من المحاكاة، تمتد بين السرقة إلى المحاكاة المنافسة [المعارضة]، في التقليديين العربي والفارسي، انظر لوزينسكي، '''الحلوى الموهمة للسكر'''، ولوزينسكي، الترحيب بفيغاني، مواضع مختلفة.

[46] انظر مناقشة عن النوع البلاغي، العتاب، في الشعر العربي الكلاسيكي، في ابن رشيق، العمدة، ٢: ١٦٠–١٦٧؛ وعن المتنبي بصفة خاصة، انظر ٢: ١٦٤–١٦٥.

[47] المعري،٣: ٣٨٤. ونص المعري، ''أنا أنشر مكارمك وأزين مجلسك وإذا حملتني إلى القتال قاتلت أعداءك.''

[48] ساندرز، الطقوس، السياسات، والمدينة، ص٣٧.

[49] المعري، ٣: ص٣٨٥.

[50] انظر متحدة، الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي المبكر، ص٥٠–٥٤، ٧٢–٧٨.

[51] انظر أوستن، كيف تصنع أشياء بالكلمات، مواضع مختلفة.

[52] انظر النص الأصلي المقتبس من كونيرتون أعلاه.

[53] ايرينكرويتز، ''كافور وأبو المسك.''

[54] البديعي، الصبح المنبي، ص١١٠. [ويشكك محققو الصبح المنبي في صحة هذا الخبر لأنه، حسب زعمهم، لا يُعْقَلُ أن يَسُبَّ المتنبي كافوراً وهو عازم على دخول مصر، ولأنه لا يُعْقَلُ أن يُجابَه ابنُ مَلَك كافوراً بهذا ولو صدر من المتنبي، انظر الصبح المنبي، هامش ٢، ص١١٠–المترجم].

[55] ماوس، الهدية، صvii من المقدمة لإيفانز بريتشارد.

[56] ماوس، الهدية، ص١.

[57] البديعي، الصبح المنبي، ص١١٠–١١١، وشروح الديوان؛ انظر هامش ٢٣.

[58] البديعي، الصبح المنبي، ص٨٧. إلخ.

[59] انظر فان جنب، طقوس العبور، مواضع مختلفة. وإعادة صياغة موجزة في فيكتور ترنر:

> أوضح فان جنب أن طقوس العبور أو ''الانتقال'' تندرج في ثلاث مراحل: الانفصال، الهامش (أو *limen*، بمعنى العتبة في اللاتينية)، وإعادة التجمع. وتنطوي المرحلة الأولى (مرحلة الانفصال) على سلوك رمزي يدل على انسلاخ الفرد أو المجموع عن منطقة محددة كانوا يحتلونها من البنية الاجتماعية في مرحلة مبكرة، أو عن مجموعة من الشروط الثقافية (بمعنى ''حالة'')، أو عن كلتيهما. وفي أثناء المرحلة ''الهامشية'' المتداخلة، فإن سمات الموضوع الطقوسي (''العابر'') تكون غامضة؛ فهو يمر عبر مملكة ثقافية تخلو أو تكاد من معطيات الماضي أو المرحلة اللاحقة. وفي المرحلة الثالثة (إعادة التجمع أو إعادة الاندماج). فإن العبور ينجز. ويكون الموضوع الطقوسي، فرداً كان أو شريكاً، في مرحلة مستقرة نسبيًّا مرة أخرى وبناء على ذلك يكون له الحقوق نفسها والالتزامات نفسها تجاه الآخرين من طبقة محددة بوضوح أو نمط ''بنيوي'' في المجتمع، ويتوقع منه أن يسلك طبقاً لمعايير عرفية وأخلاقية معينة ملزمة لمن يحتل موقعاً اجتماعيًّا في نظام يسمح بتحديد المواقع على هذا النحو. (ترنر، طقوس العبور، ص٩٤–٩٥)

ومن أجل تحليل للقصيدة العربية الجاهلية في ضوء هذا النمط، انظر سوزان ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، مواضع مختلفة.

[60] يصوغ جاستر ''النمط الموسمي'' على النحو التالي:

> تقع أنشطة الشعائر الموسمية في قسمين، يمكن أن نسميهما، على التوالي، طقوس التفريغ Kenosis، أو التفريغ، وطقوس الملء Plerosis، أو الملء. وترمز طقوس التفريغ إلى أفول الحياة والحيوية في نهاية كل دورة حياة، وتتمثل في الصوم، والزهد، وتعابير أخرى عن إماتة الجسد أو الحيوية المنقطعة. أما طقوس الملء، من الناحية الأخرى، فتصور بعث الحيوية الذي يتبع بداية الدورة الجديدة، وتتمثل في طقوس التزاوج الجماعي، وشعائر التطهر من الشر والضرر (جسديًّا كان أو ''معنويًّا'')، والإجراءات السحرية التي ترمي إلى إشاعة الخصب وإسقاط المطر وعودة نور الشمس، إلخ. (جاستر، ثيسبس، ص٢٣).

وهذان القسمان يتفرعان إلى أقسام فرعية لتنتج عناصر أربعة رئيسة:

> يأتي في البداية شعائر الإماتة التي ترمز إلى حالة الحيوية المنقطعة التي تجيء عند نهاية السنة بعد أن تنتهي دورة الحياة الأولى ولَمّا تُضْمَنُ الدورة التالية بَعْدُ. وثانياً تأتي شعائر التطهر التي يسعى المجتمع عن طريقها إلى التخلص من كل ضرر أو عدوى، سواء أكانت جسدية أو معنوية، ومن كل المؤثرات الشريرة التي قد تضر برخاء السنة التالية ومن ثم تهدد تجدد الحيوية المنشود. وثالثاً تأتي طقوس الإنعاش حيث يحاول المجتمع عن طريق جهوده المتحدة والمنظمة إعادة بعث الحيوية فيه وتأمين دورة الحياة الجديدة؛ تلك الدورة التي لا بد منها لاستقرار الكون من حولهم. وأخيراً تأتي شعائر الابتهاج

التي تعبر عن الشعور بالفرج وقد ابتدأت حقاً السنة الجديدة، وأصبح استقرار المجتمع والكون أمراً مضموناً. (جاستر، ثيسبس، ص٢٦)

وقد ناقشت بنية القصيدة ووظيفتها في ضوء مفهوم جاستر للنمط الموسمي في س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص٢٥٨-٢٨٥.

[٦١] بالنسبة إلى نص القصيدة وشرحها اتبعت أساساً العكبري، ٤: ٢٨١-٢٩٤؛ وقد نظرت كذلك إلى البرقوقي، ٤: ٤١٧-٤٣٢؛ المعري، ٤: ١٨-٣٢؛ الواحدي، ٦٢٣-٦٢٩؛ واليازجي، ٢: ٢٩٣-٣٠٢.

[٦٢] [ثمة إشارة إلى أن المؤلفة تصرفت في ترجمة بعض العبارات بالإنجليزية].

[٦٣] رواية ''نجوز'' بدلاً من ''تجوز''؛ انظر المعري، ٤: ٢٤.

[٦٤] يرى محررو كتاب شبرل وشاكل، القصيدة العربية، في ملاحظة خاصة بهم، ٢: ٤٢١، هامش ٤، أن هذا البيت إشارة (غير وقورة) إلى الآيات القرآنية: ''كل مَنْ عليها فانٍ ويبقى وجه ربك'' (القرآن ٥٥: ٢٦-٢٧).

[٦٥] المعري، ٤: ٢٠، هامش ٣.

[٦٦] العكبري، ٣: ٣٧٨-٣٩٢ (القافية -مو). ولترجمة إنجليزية، انظر أربري، الشعر العربي، ص٨٤-٩١.

[٦٧] الثعالبي، يتيمة الدهر، ١: ٢٣٦؛ البديعي، الصبح المنبي، ص١١٦.

[٦٨] ماوس، الهدية، ص١٠.

[٦٩] ماوس، الهدية، ص٤٣.

[٧٠] انظر الهوامش أدناه، هامش ٧٥.

[٧١] العكبري، ١: ١٨٨-٢٠١ (مُنىً كُنَّ لي أن البياضِ خضابُ).

[٧٢] البديعي، الصبح المنبي، ص١٢٤؛ اليازجي، ٢: ص٣٩٦.

[٧٣] ابن خلكان، نقلاً عن اليازجي، ٢: ص٣٦٥.

[٧٤] العكبري، ٢: ٣٩، إلخ.

[٧٥] بالنسبة إلى نص القصيدة والشرح رجعت أساساً إلى العكبري، ٢: ٣٩-٤٦؛ ونظرت كذلك في البرقوقي، ٢: ١٣٩-١٤٨؛ المعري، ٤: ١٦٧-١٧٦؛ الواحدي، ص٦٩١-٦٩٥؛ واليازجي، ٢: ٣٩٦-٤٠٠.

[٧٦] انظر العكبري، ٢: ٤٠، هامش ١، حيث ''تحركني'' بدلاً من ''تغيرني''.

[٧٧] جاستر، ثيسبس، ص٢٦.

[٧٨] ليال، المفضليات، ١: ٢.

[٧٩] العكبري، ٢: ٣٩.

[٨٠] العكبري، ٢: ٣٩.

[٨١] لمناقشة وترجمة كاملة للقصيدة، انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٠٤-١١٨.

[٨٢] ليال، المفضليات، ١: ٢.

[٨٣] العكبري، ٢: ص٤١؛ إلخ.

[٨٤] ابن رشيق، العمدة، ٢: ص١٧٥.

[٨٥] ابن رشيق، العمدة، ١: ص١٢٣.

[٨٦] المعري، ٤: ١٧٢؛ إلخ.

[٨٧] المعري، ٤: ١٧٤؛ الواحدي، ص٦٩٥.

[٨٨] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، ص١٦١-٢٠٥.

[٨٩] المعري، ٤: ١٧٥.

[90] انظر س. ستيتكيفيتش، الصم الخوالد تتكلم، الفصلين ٣ و٤.

[91] محمد بن عمر الزمخشري، أعجب العجب في شرح لامية العرب في الشنفرى، قصيدة لامية العرب ويليها ... (اسطنبول: مطبعة الجوائب، ١٣٠٠ هـ)، ص١٠-٧٠؛ البيت ٢٤.

[92] إيرينكرويتز، ''كافور أبو المسك.''

[93] جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ١٤مج. (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨ [صورة بالأوفست لطبعة دار الكتب]، ٤ : ١، انظر كذلك ٤ : ٢؛ وأبو العباس شمس الدين بن محمد بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ٧مج.، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨)، ٤ : ٩٩-١٠٥.

[94] ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ٤ : ٢-٣.

[95] انظر مثلاً البديعي، الصبح المنبي، ص١١٠-١١١.

[96] عن ''عياش،'' انظر بلاشير، شاعر عربي، ص١٩١، هامش ٥.

[97] المعري، ٤ : ١٤-١٧.

شعرية الاحتفال والتنافس على الشرعية
المهند البغدادي، محمد بن شخيص، ابن درّاج القسطلي
والقصيدة الأندلسية*

''المكان، الدرجة، والشكل''

في هذا الفصل سَنَتَقَصّى مَسارَ قصيدةَ المدح غرباً إلى أسبانيا المسلمة، الأندلس.[1] لقد انتزع العباسيون في الدولة الإسلامية الشرقية الخلافة من الأمويين في ١٣٢ هـ/٧٥٠ م. وبعد ذلك بقليل، أسَّسَ مَن بَقِيَ من الفرع المرواني للأمويين إمارةً في قرطبة (١٣٨-٣٠٠/٧٥٦-٩١٢). وهناك، وخلال حقبة من الازدهار السياسي والثقافي المذهل، أعلن الأمير عبد الرحمن الثالث (حكم بين ٣٠٠-٣٥٠/٩١٢-٩٦١) استعادةَ الخلافة الأموية في قرطبة واتخذ لقب أمير المؤمنين. وقد خلفه ابنه الحكم الثاني المستنصر (حكم بين ٣٥٠-٣٦٦/٩٦١-٩٧٦)، والذي انتهى حكمه باستيلاء الحُجّاب العامريين على السلطة مما أدّى إلى حقبة من الفوضى والتدهور، أتت على نهاية الخلافة الأموية في قرطبة في ٤٢٢/١٠٣١.

وبناء على نتائج الفصول السابقة، سنتناول قصيدة المدح الأندلسية وكيفية أدائها وظيفة احتفالية بوصفها شارة (علامة مميزة) للسلطة (وللثقافة) وهي الوظيفة لم تكن، علاوة على هذا، وبأية طريقة أمراً عرضيًّا بالنسبة إلى القصيدة بوصفها عملاً أدبيًّا، وإنما كانت أمراً جوهريًّا وتكوينيًّا. وفي هذه النقطة ينبغي أن نستدعي زعمنا بالنسبة إلى قصيدة المدح (الفصل ٤) ما زعمه ديفيد كوينت بالنسبة إلى الملحمة الأوروبية، من أن اطراد هذا الشكل الأدبي يسهم في الحفاظ على إيديولوجية الإمبراطورية وسيرورتها، أو يسهم، تحديداً في سياق القصيدة، في الحفاظ على إيديولوجية الحكم العربي-الإسلامي.[2] وسنرى، على وجه الخصوص، كيف أن قصيدة المدح التي كانت قد نشأت، كما رأينا في الفصول السابقة، بوصفها إحدى علامات الحكم العربي-الإسلامي الشرعي في الشرق الإسلامي قد أُفْرِدَتْ لتكون جزءاً من الاحتفالات البلاطية والإرهاصات الثقافية للخلافة الأموية المستعادة في الأندلس. وفوق كل شيء، سنرى دور القصيدة في التنافس المشحون سياسيًّا على الحكم بين المطالبين بها، وخصوصاً العباسيين في بغداد، والفاطميين في شمال أفريقيا ومصر فيما بعد، والأمويين في قرطبة.

وفي سياق الفصل الراهن، اخترت ثلاث قصائد مُدِحَ بها الخلفاء الأمويون المروانيون في قرطبة: اثنتان منها في مناسبة عيد الفطر لسنة ٣٦٣هـ/٩٧٤م، والثالثة في مناسبة عيد الأضحى لسنة ٤٠٣هـ/١٠١٣م.[٣] وآمل من خلال فحص الأبعاد الطقوسية والاحتفالية والسياسية الواضحة إلى حد كبير في هذه القصائد الثلاث، أن نتمكن من الوصول إلى إدراك أفضل لهذه الأبعاد في قصائد أخرى قد لا تظهر فيها إلا على نحو ضمني. وسوف أقترح على نطاق أوسع أنه في مرحلة ازدهار الشعر الغنائي الخالص في الأندلس ظلت القوة السياسية للقصيدة كامنة فيها أو حاضرة ضمنياً أو *in potentia*. وأخيراً، وفي ضوء دراسات حديثة عديدة عن العلاقة بين الطقوس والسلطة، نأمل أن تساعد الصياغة الإيديولوجية لقصائد المدح التي سوف نتناولها في هذا الفصل على فك رموز لغة الطقوس الرمزية غير الواضحة في بعض الأحيان.

والقصيدتان الأوليان مناسبتان على وجه الخصوص للمناقشة هنا من حيث وصلتا إلينا في سياق وصف لاحتفال بلاطي كانتا جزءاً منه. ففي كتاب **المقتبس في أخبار بلد [أهل] الأندلس**، وهو موجز وافٍ عن تاريخ الأندلس أَلَّفَهُ المؤرخ المعروف أبو مروان بن حيان (ت ٤٦٩/١٠٧٦)، ترد القصيدتان بوصفهما أول ما أُنْشِدَ في تلك المناسبة من شعر في نهاية وصف مفصل للاحتفال بعيد الفطر في قرطبة لسنة ٣٦٣هـ/ ٩٧٤م، خلال عهد الحَكَم الثاني المستنصر.[٤] ويرد مقطع وصف الاحتفال كما يلي:

> وفي يوم الأربعاء غرة شوال منها [أي تلك السنة]، فجلس فيه الخليفة المستنصر بالله للتهنئة على العادة، على السرير بالمجلس الشرقي الموفي على الرياض فوق السطح المدد (خرم في المخطوطة) العلي أفخم قعود وأفشاه زينة وأنظمه تعبئة غِبَّ اكتمال سروره بالظفر بحسن بن قنون الحسني ومثواه بين يديه باهشاً بالطاعة واتساق سلطانه ذلك ببلد العدوة، فحجبه بيومه ذلك على ذات اليمين الوزير الكاتب صاحب المدينة بالزهراء محمد بن أفلح مولاه، ووصل الصفين بعدهم طبقات أكابر الخدمة من أصحاب الشرطة العليا والوسطى ثم أصحاب المخزول والخزان والعراض وغيرهم من أهل الخدمة على مراتبهم، وخرج الإذن فتوصل أول الناس الأخوة منهم بعد التسليم عن ذات اليمين الشقيق أبو الأصبغ عبد العزيز وتحته أبو المطرف المغيرة وقعد عن ذات اليسار أبو القاسم الأصبغ وقعد بعدهم بعد التسليم الوزراء، بعد فرجة بينهم، وقعد تحتهم جعفر بن علي الأندلسي وقام أخوه يحيى بن علي في وصف الحجاب أهل الخدمة، ووصل أثرهم قاضي الجماعة محمد بن اسحق بن السليم ولمته من الحكام فقعدوا بعد التسليم حسب منازلهم، وشهد الموسم حسن ويحيى ابنا الحسن بن قنون الحسنيان المستنزلان من الحجر. فنزلا قبل الإذن في المجالس الجوفية بدار الجند وكان توصلها مع قريش الصلب، وتوصل بتوصلهما علي ومنصور وحسن بنو حسن بن قنون وسائر بني إدريس

الحسنين العدويين النازعين إلى كنف أمير المؤمنين، وصدر فيهم حسن ويحيى صدر البهو، وتوصل للتسليم إثر أبناء قريش الموالي ثم قضاة الكور والفقهاء أهل الشورى ومن بعدهم والعدول وبياض الجند الأندلسيون والطنجيون ومن طبقات العبيد الخمسيون والصيديون وأكابر الخمس وفرسان الرياضة وغيرهم من طبقات الحشم فكان من أحفل المشاهد المعتادة وأفخم المحافل، وقامت خلاله الخطباء والشعراء مرتجلين ومنشدين فأكثروا وأطالوا وأجادوا [خطب وقصائد]... .[٥]

مراسم الاحتفال بعيد الفطر: قرطبة، ٩٧٤/٣٦٣

لنبدأ بملاحظة أن نص ابن حيان في وصف الاحتفال، كما يلاحظ جارثيا جومث، هو رواي ابن حيان لنص عيسى بن أحمد الرازي (ت ٩٧٥/٣٦٤).[٦] ولهذا يظهر أننا نتعامل مع شهادة شاهد عيان للاحتفال.[٧] وكلمات شكسبير تتميز بالفطنة الشديدة في هذا السياق: ''وماذا لدى الملوك، وليس لدى العامة مثله،/ سوى الاحتفال، سوى الاحتفال العام؟ / وما أنت أيها الاحتفال الوثن؟ / ... وهل أنت سوى مكانة، مرتبة وهيئة، / تلقي الرهبة والرعب في نفوس الآخرين؟'' (هنري الخامس، الفصل ٤، المشهد ١). إن ''المكانة المرتبة، والهيئة'' خصائص بينة في وصف ابن حيان لمجلس الخليفة المستنصر بالله للاحتفال بتلقي التهنئة التقليدية بعيد الفطر، مقصود بها بلا شك، بالإضافة إلى بهاء مظاهر الاحتفال، إثارة ''الرهبة والرعب'' في نفوس الحضور. ولكن هذا وحده، مع ذلك، لا يشرح لنا معنى المراسم، أو لماذا قدمها المؤرخ بمثل هذا التفصيل الدقيق. ولذلك فهدفنا هو أن نستكشف معنى هذه المراسم ووظيفتها، ومن ثم نقف على أهميتها.

ولنلتفت أولاً إلى اشتقاق كلمة ''عيد'' (الفصل ٦). فهي حسب أصحاب المعاجم الكلاسيكية مشتقة من (ع-و-د) وبالتالي تشير إلى المواسم المتكررة سنويًا. ويجب علينا أولاً إذن أن نفهم معنى عيد الفطر وعيد الأضحى عند المسلمين في ضوء احتفالات ''رأس السنة الجديدة'' والاحتفالات ''الموسمية'' في الشرق الأدنى القديم. وفي هذا الصدد يسعفنا تلخيص كونيرتون الموجز المفيد:

> يتسنى الاحتفال بالعودة المتكررة، بصورة رئيسة، من خلال التكرار التقويمي الملاحظ. إذ تتيح التقاويم تطابق بنية الزمن الدنيوي مع بنية أخرى، وهي بنية متميزة نوعيًا من البنية السابقة وغير قابلة للاختزال إليها، تجمع فيها وتنسق أهم أحداث الزمن المقدس. وهكذا يأخذ كل يوم على هذا التقاويم مكانه في بنيتين زمنيتين مختلفتين: فهناك يوم يحدث فيه كذا وكذا من أحداث الدنيا، وهناك أيضاً يوم، يحتفل فيه

بذكرى هذه اللحظة أو تلك من التاريخ الديني المقدس أو الأسطوري. في حين يستمر هذا الوجود المشترك لهذين النظامين الزمنيين من خلال الدورة التقويمية كلها، فإن تلك الدورة تشتمل عادة على نقاط بعينها، يصبح فيها نشاط الإعادة بؤرة الاهتمام الجمعي. وفي كل بقعة من عالم الساميين، بخاصة، تتشابه احتفالات السنة الجديدة على نحو مدهش، حيث نجد في كل منها الفكرة الأساسية نفسها للعودة السنوية إلى الفوضى متبوعة بخلق جديد. وفي كل منها، ثمة تعبير عن مفهوم للنهاية والبداية لفترة زمنية، وهو مفهوم مؤسس على ملاحظة الإيقاعات الحيوية الكونية، ومحتفل بها من خلال متواليات من التطهير الدوري- تطهير، صوم، اعترافات بالخطايا، استعداداً لإعادة توليد الحياة الدوري. وفي كل منها، تمثيل طقوسي للقتال بين مجموعتين من الممثلين، حيث يعبر حضور الميت، والقفص والعربدة، عن معنى أن نهاية السنة الماضية وتوقع السنة الجديدة هما في الوقت نفسه عادة سنوية وإعادة للحظة أولية — اللحظة الأسطورية للعبور من الفوضى إلى الكون.[٨]

وتعد إعادة تأكيد النظام الاجتماعي ومكانة الحاكم على قمته عنصراً أساسياً في استعادة النظام الكوني المنسجم. ومن هذه الجهة أعتقد أننا سوف نجد في ملاحظات أميلي كورت Amélie Kuhrt عن الاحتفال البابلي بالسنة الجديدة مضاهاة واضحة مع السياق الحاضر، فعلى حد تعبيرها، ''ما كان الأصل مجرد احتفال مدني تَحَوَّلَ إلى حدث ذي أهمية قومية لم تتأكد فيه القوة الخارقة لمردوك وخلق العالم ولم يحتفل بهما فحسب، بل تأكدت مكانة الملك والنظام الذي كان مسئولاً عنه واحتفل بهما كذلك،''[٩] وإذا كان الأمر كذلك فسوف نلاحظ هنا أن الاحتفال الديني بعيد الفطر قد أصبح حدثاً ذا أهمية للملك، لا تتأكد فيه ولا يحتفل فيه بالقوة الخارقة لله فحسب، بل تتأكد المكانة الشرعية للخليفة الأموي والنظام الاجتماعي الذي تتحكم فيه سلطة الخلافة في قرطبة ويحتفل بهما كذلك.

ومهما تكن أصول الاحتفال القرطبي قديمة أو لها نموذجها الأصلي، فمن الواضح أن وصف ابن حيان مَعْنِيٌّ بأمور دينية وسياسية معاصرة، وأن ما يهمنا هنا هو ذلك التقاطع بين هذين الجانبين — الجانب المعاد دَوْرِيًّا والجانب المعاصر والعابر، وهو ما يمكن أن ندعوه الزمن الديني المقدس والزمن الدنيوي.

وإذا بدأنا بالعودة الدورية للعيد، فسنلاحظ أنها تعمل، في المقام الأول، على تحديد الحكومة بوصفها حكومة إسلامية وتأكيد شرعية حكم المستنصر. إن قراءة سريعة لهذا الجزء من المقتبس تكشف عن وجود تقسيمات زمنية معينة من خلال فقرات تصف الاحتفال بالعيدين كل سنة. ولعلنا نرى أن إحدى نتائج هذا هو خلق إحساس إيقاعي باستمرارية الأسرة الأموية الحاكمة في قرطبة. كما أن الربط بين الأسرة الحاكمة والعادة

الإسلامية ينتج عنها تصور إسقاطي لوجود هذه الأسرة داخل الزمن الماضي والحاضر على السواء. إن المقصود من الاحتفال بالعيد هو إعادة تمثيل ممارسة إسلامية أصلية على النحو الذي سَنَّهُ النبي محمد. وبذلك يخلق هذا الاحتفال الإيهام بالشرعية الإسلامية الأصلية وغير المنقطعة للبيت الأموي. وعلى حد تعبير كونيرتون، ""فإن كل الطقوس تكرارية، ويتضمن التكرار آليًا الاستمرار مع الماضي.""[١٠] وفي الوقت نفسه، يخلق الربط بين الأسرة الحاكمة والدورة التقويمية المستمرة الإيهام بأن الأسرة أيضاً يمكنها ادعاء الاستمرارية بل ربما ذهبنا إلى أبعد من ذلك، كما تفعل كورت نفسها، لنقترح أن تأكيد مثل هذه الاحتفالات يكشف عن قلق وتوتر يتعلق بأصل الأسرة الحاكمة ومستقبلها.[١١]

ومهما كان حكم المستنصر مزدهراً، وينعم بالسلام، فإن قلق أمويي قرطبة وتوترهم الخاص، كان له ما يبرره في المجالين السياسي والديني حينئذٍ. ففي داخل الدولة الإسلامية، استندت دعاوى الشرعية السياسية إلى حد كبير على انتساب (مزعوم) إلى النبي: فقد ادعى العباسيون أنهم من نسل عم النبي، بني هاشم؛ وادعى الأمويون أنهم من قبيلته، قريش مكة (التي كان بنو أمية يمثلون عشيرة قوية فيها)؛[١٢] وادعى الفاطميون أنهم من نسله عبر ابنته فاطمة وزوجها ابن أخيه، علي بن أبي طالب. وكان النجاح السياسي والعسكري يرفد هذا الانتساب من الناحية العملية الصرف.

وخلال تلك الحقبة، كان البيت الأموي في تنافس إيديولوجي وسياسي وعسكري واحتفالي مع البيت الفاطمي الشمال أفريقي أساساً، والذي كان قد أسس قبيل عام ٣٥٨هـ/٩٦٩م عاصمته الجديدة، القاهرة لتأكيد دعاويه بالخلافة. وبرغم أن انتقال مركز الجذب الفاطمي إلى الشرق قد خفف من الضغط العسكري الإفريقي على الأمويين في قرطبة، فإنه كان ضربة لهيبة الخلافة.[١٣] وهذا بالإضافة إلى أن الخلافة العباسية في بغداد كانت أيضاً ما تزال مهيمنة إيديولوجيا برغم وَهَنِها في جوانب أخرى. وفي الوقت نفسه، خارج النطاق الإسلامي، في بيزنطة، كان قنسطنطين السابع فرفوريوجينتوس (٩١٣-٩٥٩م) قد أكمل عمله *De Ceremoniis* (كتاب الاحتفالات)- ولا يُستبعد أنه كان بمثابة رد فعل أمام التهديد الإسلامي المتزايد في الشرق.[١٤] أما في الغرب فقد هزم القائد الفاطمي جوهر الصقلي الأمويين في المغرب سنة ٣٤٧هـ/٩٥٨م. وقام الأمير الإدريسي حسن بن قنون (الحسن بن القاسم جانون)،[١٥] الذي كانت أسرته نفسها قد طالبت بالإمامة لانتسابها إلى علي بن أبي طالب،[١٦] بنقل ولاءه من الأمويين إلى الفاطميين. وبعد أن أخفقت محاولة الحكم الثاني المستنصر الأولى لمعالجة الموقف في عام ٣٦٢هـ/٩٧٢م، أرسل قائده المشهور غالباً الذي قهر الأمير حسن بن قنون وأحضره ومعه

الأمراء الأدارسة الآخرين وأولادهم أسرى ورهائن إلى قرطبة، حيث أقيم احتفال كبير بهذا النصر وحيث ظل الأمراء الأدارسة ينعمون لبعض الوقت بالعيش الكريم تحت الحراسة.[١٧] وفي هذا الصدد، يجب أن ننظر إلى الاحتفال بالعيد كذلك بوصفه انتصاراً، أو احتفالاً بالنصر، على حد تعبير ابن حيان نفسه. إن ''المصطلح الاحتفالي''[١٨] يهدف قبل كل شيء إلى إيقاع ''الرهبة والخوف،'' أي التعبير عن سلطة الحاكم وقوته.

أما نتيجة هذا الربط بين الاحتفال الإسلامي الدوري بانتهاء الصيام وقهر الأدارسة فهي التوحيد بين ''الولادة الجديدة'' و''التطهر'' الدينيين من ناحية والنصر والإحياء العسكري—السياسي من ناحية أخرى. وعلى المستوى الاحتفالي، يعكس هذا الربط الصراع الكوني الطقوسي بين الخير والشر. فإذا كان إنهاء الصيام يمثل العودة إلى العادي، أي إلى نظام الأشياء ''الدنيوية'' اليومية بعد شهر الصيام ''المقدس،'' فكذلك يصبح الاحتفال بإعادة توطيد الحكم الإسلامي الشرعي، وهو هنا الحكم الأموي، بعد حقبة من العصيان المسلح للأدارسة، أي اعترافهم بدعاوى منافسيهم الفاطميين. ومن الجدير بالملاحظة أن حسن بن قنون يشار إليه في المقتبس بالملحد، وذلك لارتداده عن ولائه للأمويين واعترافه بالفاطميين في صمودهم. إن ما نراه قبل أي شيء في هذا الاحتفال الواسع هو إعادة تأكيد طقوسية النظام الاجتماعي، والسياسي والديني، أو إعادة خلق للنظام بعد الفوضى السابقة عليه.

ولا شك أن صورة الخليفة جالساً في أبهته، محاطاً بخلصائه، مشرفاً على صنعه (السياسي)، تبدو محاكاة *imitatio* لخلق مقدس، وبالتأكيد فإن علينا أن نفهم من هذا الترتيب الدقيق للغاية، والتوقيت، واتخاذ كُلٍّ موضعَه أن النظام الاجتماعي يعكس النظام الكوني. وهنا يمكن أن نستشهد بمصطلح كونيرتون ''إدارة السلطة'' the choreography of authority، يقول:

> إن أهمية الجلسة بالنسبة للذاكرة الجماعية لأمر واضح. فغالباً ما يَتِمُّ التعبير عن القوة والمرتبة من خلال جلسات معينة مقارنة بغيرها لدى الآخرين؛ فنستطيع أن نستخلص من الطريقة التي يجتمع بها الناس ومن ترتيب مواضع جلوسهم بالنسبة إلى الآخرين، درجة السلطة التي يتمتع بها كلٌّ منهم أو يدعيها. ونحن نعرف ماذا يعني أن يجلس شخص ما في مكان عال في حين يقف قائماً كلُّ مَنْ حوله؛ أو عندما يقف شخص ما ويجلس الآخرون؛ ... ولا شك أن ثمة تفاوتاً بين الثقافات في المعاني التي تنسبها إلى بعض الجلسات دون غيرها، لكن في كل الثقافات يَتِمُّ التعبير عن السلطة من خلال الجسد.[١٩]

فمن خلال هذه الطقوس لا يعيد الخليفة المستنصر تأكيد سلطته فحسب، وإنما يعيد رعاياه بالتالي، تأكيد ولائهم للخليفة وللنظام السياسي والديني الذي يُعَدُّ الخليفة رأس قمة مسلته. فعندما ينتظر كل واحد الإذن بالدخول على الخليفة، ثم يؤذن له فيدخل ويؤدي التحية ويتخذ مكانه، فهو يعيد جسدياً تمثيل خضوعه للنظام الهرمي.[٢٠] وعلى العكس من ذلك، فإن عدم مراعاة طقس الاحتفال ونظامه سيكون بمثابة عمل من أعمال الفتنة. وفي هذا الصدد، يمكن أن ننظر إلى العرض المفصل لابن حيان على أنه تحديد لتوزيع السلطة والمرتبة. وهكذا يمكن للمؤرخ، بمراجعة أوصاف الاحتفال في سنوات أخرى، أن يحصل على جدول بالارتقاء والتدهور في المكانة السياسية للجماعات والأفراد.

ويتجسد قهر الفوضى في خضوع الأدارسة الطقوسي للخليفة الأموي. وفي حدث مثل هذا نرى مدى ارتباط الجوانب الاجتماعية والسياسية والعسكرية للحكم العربي والإسلامي بعضها ببعض. ويمكن أن نلاحظ من منظور المراسم الاحتفالية تحول الفعل أو الموقف إلى طقس أو أسطورة. فقد سيطرت القوات الأموية بقيادة القائد غالب على حصن حجر النسر التابع للأدارسة في ٢١ من جمادى الآخرة سنة ٣٦٣هـ (١٩ مارس سنة ٩٧٤م) عندما استسلم حسن بن قنون للقائد غالب بعد أن استولى طابور أموي على مدينته البصرة. أما خضوعه واستسلامه فقد حدثا رسمياً أو طقوسياً في ٢٩ من جمادي الآخرة سنة ٣٦٣هـ (٢٧ مارس سنة ٩٧٤م) عندما قام، بمساعدة القائد غالب، بإلقاء خطبة الجمعة باسم الخليفة الأموي الحكم الثاني المستنصر.[٢١] ولكن في مناسبة عيد الفطر، في غرة شوال لسنة ٣٦٣هـ (٢٥ يونيو سنة ٩٧٤)، فإن ذلك الاستسلام أو الخضوع يعاد تمثيله طقوسياً بوصفه أحد عناصر التمثيل الرمزي للسلطة. فالمقصود من إظهار الخليفة الرحمة في قبول استسلام العدو المهزوم—الإبقاء على حياته—هو التعبير عن فكرة أن الخليفة يملك سلطة على الحياة والموت. وسوف نبين فيما بعد كيف أن العلاقة بين الحدث التاريخي وصورته الشعرية قريبة الشبه جداً بتلك العلاقة بينه وبين صورته الطقوسية في الاحتفالات.

ينهي ابن حيان وصفه للاحتفال المهيب والبهيج بذكر من حضره من الخطباء والشعراء وأخيراً يعطينا نصوصاً مجتزأة من بعض القصائد. وأريد هنا أن أناقش النصين الأولين من هذه النصوص بغية إثبات تحليلي للاحتفال نفسه والتوسع فيه. ولكن ثمة بعض الملاحظات قبل الدخول إلى النصوص الشعرية.

أولاً، آمل أن أوضح وظيفة القصيدة. ففي سياق البيعة الطقوسية، على نحو ما حددنا الاحتفال بتلقي تهنئة العيد، نستطيع أن نلاحظ أن القصيدة نفسها من حيث هي شيء ظاهر ليست إلا ''شارة ملكية.'' أما تقديم شاعر البلاط لقصيدته يوم العيد فهو فعل من أفعال الولاء الإجبارية سياسياً وطقوسياً، على نحو ما أوضحنا في الفصل ٦، كما أنها، من حيث الأداء المادي (الجسدي) لها من قبل الشاعر، ليست إلا جزءاً من التمثيل الرمزي للسلطة. وعلاوة على هذا، طالما أن القصيدة إحدى شارات السلطة الشرعية، فهي تكوِّن مجالاً للمنافسة بين الحكام. وعلى حد تعبير جيمس منرو، في معرض كلامه عن شعر الخلافة في قرطبة:

> إن ما كان مطلوباً، بشكل ملموس، في تلك الحقبة هو شعر سياسي يدافع عن الخلافة الأندلسية ضد المنافسة العباسية، وضد التحدي الفاطمي الأكثر خطورة فيما بعد. ... وذلك أدّى إلى ظهور نوع جديد من الشعر يعبر عن السلطة النموذجية للخلافة وينادي بالمبدأ الإسلامي الموحد في مواجهة أعداء الدولة، سواء في الداخل أو الخارج.[٢٢]

وبالإضافة إلى ذلك، فبرغم أننا حللنا الانتقال من حيث هو مُسَبِّب لتقاطع بين الزمن الدنيوي والزمن المقدس، ومُـدْمِج النصر العسكري التاريخي إدماجاً طقوسياً في التقويم الأسطوري والديني، فإن القصيدة هي السبيل الوحيد الذي يضمن ديمومة هذا التقاطع والإدماج. وهذا هو الفرق بين الاحتفال والشعر: حيث يعطي الربط بين الاحتفالي والدورة التقويمية الإيهام بأنه شيء متكرر كل عام. أما التفاصيل التي تتغير فتودع طي النسيان. وهكذا، مثلاً، لن يحتفل بهزيمة حسن بن قنون في أعياد الفطر المقبلة. ذلك أن الطريقة الوحيدة التي تتحول بها هذه الهزيمة لابن قنون/النصر للخليفة من كونها حدثاً عابراً إلى ''أسطورة ثابتة''-أي مدمجة إدماجاً دائماً في بُعْد الزمن الديني المقدس-هي أن يُحْيَى ذكرُها في قصيدة. وبهذا تصبح نموذجية في السياق الثقافي العربي الإسلامي الواسع. هكذا أريد أن أنظر في القصيدة أولاً من حيث هي طقوس البيعة في سياق لحظة تاريخية معينة، وثانياً من حيث هي وسيلة تحويل حدث ما أو إحياء ذكراه بحيث يصبح على الدوام حدثاً مشروعاً ومصدراً للمشروعية.

''إمام على كل الخلق''

قصيدة طاهر بن محمد البغدادي، المهند، المولود في بغداد في ٩٢٧/٣١٥ وهاجر في ٩٥٠/٣٤٠ إلى قرطبة، حيث صنع لنفسه اسماً كأديب ومادح للخليفة، هي القصيدة الأولى المسجلة بوصفها جزءاً من هذا الاحتفال. وفيما بعد تحول إلى قول الشعر الصوفي

والرسائل، واستمر ذلك حتى وفاته في ٣٩٠/٩٩٩.[٢٣] ومن منظور البنية الشكلية التقليدية، تقع قصيدته، إمام على كل الخلق''–أو على نحو أكثر تحديداً تلك الأبيات التي حفظها ابن حيان في المقتبس–بشكل كامل تحت عنوان موضوعاتي للمديح. وتفتتح القصيدة بادعاء التعيين الإلهي للخليفة وكفاءته الفريدة لهذا المنصب (الأبيات ١–١٠)؛ يتبعها التهنئة بعيد الفطر (الأبيات ١١–١٣)؛ وهذا يسير إلى القسم الرئيس (الأبيات ١٤–٢٨)، وهو مكرس لترجمة شعرية تصور هزيمة الخليفة لحسن بن قنون ولخاتمة دعاء للخليفة. وسنناقش أدناه بالتفصيل، فإن هذه القصيدة معارضة لقصيدة أبي العتاهية ''ما لسيدتي'' التي تناولناها في الفصل ٥.[٢٤]

ولنلتقط ما تبقى من وصف ابن حيان للاحتفال بالعيد لسنة ٣٦٣/٩٧٤ من حيث وقفنا:

> فكان من أحسن ما أنشد به الشعراء يومئذٍ قول مقدمهم طاهر بن محمد البغدادي المعروف بالمهند في شعر له مطول منه [نورد]:
>
> [البحر: المتقارب؛ القافية –آلاها]

١– إمامٌ تخيرهُ رحمةً	على الخلق أسبغَ أسبالَها
٢– وَصَفّاهُ ذو العَرْشِ مِنْ صَفْوَةٍ	تَجُرُّ عَلَى الشَّمْسِ أَذْيَالَها
٣– أحلَّ النبوةَ آباءَها	وَأعْطَى الخلافةَ أنسالَها
٤– فَحَاطَ الرَّعِيَّةَ مُسْتَنْصِراً	بذي العَرْشِ يُحْرِزُ أَهْمَالَها
٥– وَأَنْفَقَ أَمْوَالَهُ جاهِداً	عَلَيْهَا يُثَمِّرُ أَمْوَالَها
٦– فأذهبَ إحسانُه بُؤْسَها	وأكثرَ نُعماهُ إخلالَها
٧– توّلى الخلافةَ فِي عَصْرِها	فَأَحْسَنَ تَقْوَاهُ إِكْمَالَها
٨– وكانتْ ديانَتُهُ زَيْنَهَا	وأيامُه الزُّهْرُ أشكالَها
٩– فلو رُفِعَتْ خُطَّةٌ فَوْقَها	لَمَا كَانَ يَصْلُحُ إلا لَها
١٠– وما صفَةٌ حَسُنَتْ في الهُدَى	مِنَ الذكْرِ إلا وَقَدْ نَالَها
١١– فَهَنَّأَهُ اللهَ أعيادَهُ	وَبَلَّغَهُ اللهَ أَمْثَالَها

١٢- وضَاعَفَ ما طَابَ مِنْ صَوْمِهِ   وَتَحْميلِهِ النَّفْسَ أَحْمَالَها
١٣- وَأَوْزَعَهُ شُكْرَ إنعامِهِ   وتَبْليغَهُ النَّفْسَ آمالَها
١٤- وإذلالَهُ عِــزَّ أعدائِهِ   وَقَدْ جَعَلَ القَهْرَ أغلالَها
١٥- أقامَ قيامَتَها عاجلاً   فَقَدْ عايَنَتْهَا وأهوَالَها
١٦- مَضَى جُنْدُهُ نَحْوَها غازياً   فجازَ الملوكَ وأقيالَها
١٧- وَمَلَّـكَـهُ رَبُّـهُ أَرْضَهَا   وما حملته وأثقالها
١٨- وَقَتَّـلَ آسادُهُ أُسْدَهَا   وأشبالُهُ الغُلْبُ أَشْبَالَها
١٩- وَلَمَّا سَرَى جُنْدُه نَحْوَها   تزلزلتْ الأرضُ زِلْزَالَها
٢٠- وَصَارَ لَهُ أُفْقُهَا مرجلاً   وَقَطَّعَ رَبُّــك أَوْصَالَها
٢١- وأذهب في بحرها ثمدها   وغَرَّقَ في اللُّجِّ أَوْشالَها
٢٢- وَأَوْرَدَها دَارَهُ خُضَّعاً   تُقِرُّ وَتُظْهِرُ إجْلالَها
٢٣- وَلَمَّا تَمَلَّكَها ضلَلاً   عَفَا فَهَدَى اللهُ ضُلاَّلَها
٢٤- وعفى الإساءاتِ إحسانُهُ   وَغَطَّتْ مَعَاليهِ أَفْعَالَها
٢٥- وَأَبْدَتْ سَجاياهُ إنْعَامُهَا   وَصَابَتْ أَيَادِيهِ أَفْضَالَها
٢٦- وَهَلْ كَانَ يُحْسِنُ في فَضْلِهِ الـ   ـأعَمِّ يُقارِضُ جُهَّالَهَا
٢٧- وَكَمْ مَرَّةً قَدْ عَفَا قادراً   فَأَلْبَسَهُ اللهُ سِرْبَالَها
٢٨- فلا زالَ يُقْهِرُ أَعْدَاءَهُ   وَيُفْني الليالي وأَقْيالَها[٣٢]

تفتتح القصيدة، أو تلك الأبيات التي حفظها لنا ابن حيان، بالجمع بين إثبات نسب الخليفة الحكم الثاني المنتصر بالله وإثبات الاختبار الإلهي له، ذلك أن إدعاء الأمويين الحق في الخلافة قائم على أساس أن قريش قد اصطفاها الله بالنبوة والخلافة (الأبيات ١-٣). ويستحضر لنا البيت ١ صورة إمامة المستنصر أو خلافته بأنها الحكم الإسلامي

الشرعي الوحيد: فليس المستنصر حاكماً أو أميراً محلياً وإنما هو الإمام الذي اختاره (الله) على ''الخلق'' جميعاً. ولا يذكر الشاعر لفظ الجلالة نفسه؛ بل يستدعيه من خلال كلمة ''رحمة'' التي تستدعي بدورها اسمين من أسماء الله الحسنى؛ أي ''الرحمن الرحيم،'' بحيث تتجسد رحمة الله من خلال رحمة الخليفة. وتثير صياغة الشاعر في البيت ٣ لشرعية الخلافة الأموية في قرطبة اهتمامنا في ضوء مناقشة كرون Crone وهيندز Hinds لادعاء الأمويين في الشرق حقهم في الخلافة:

> ففي النهاية، ورث الأمويون الخلافة من عثمان، وهو أحد صحابة محمد وأعوانه، اختير عن طريق الشورى وبتنويه الله نفسه [في القرآن]، وبهذا يكون خليفة شرعياً قتل ظلماً. وبرفع الله الخلفاء الأمويين إلى مقام الخلافة يكون قد أعطاهم حقاً وراثياً فيها. ... وبالجملة، فإن الأمويين هم الذرية التي اختارها الله للخلافة.[٢٦]

ويمضي المؤلفان إلى القول بأنه مع مضي الزمن وتطور فكرة النبوة وبروز شخصية النبي محمد المتزايد تضاءل ادعاء الأمويين في الخلافة بقدر ما قويت دعاوى العباسيين والعلويين والفاطميين، إلخ، تلك الدعاوى التي تستند على أساس انتسابهم المباشر إلى رسول الله.[٢٧] وفي الحالة التي بين أيدينا، يقدم الشاعر المهند، كرد فعل على هذا دون شك، صياغة مبهمة: فعبارة ''أحل النبوة آباءها'' (البيت ٣) يمكن أن تؤخذ على أنها تمتد بفكرة الوراثة من الفرد (أي محمد) إلى القبيلة (أي قريش): طالما أن الأمويين قرشيون، مثل الرسول محمد، فإن ادعاءهم يقوم على أساس القرابة إلى الرسول من خلال انتسابهم جميعاً إلى عبد مناف؛ وإلا فإن الإشارة إلى الأمويين تعني ببساطة أنهم الجماعة التي اختير من بينهم النبي، وفي هذا ما يوافق الفكرة المعروفة (في الحديث الوارد من المسند لابن حنبل) بأن الخلفاء، أو الأئمة، من قريش.[٢٨] ومع ذلك فإنني أعتقد أن الغموض في صياغة الشاعر للفكرة مقصود وأنه برغم أن التفسير الثاني هو الذي ينطبق على الأمويين، فإن البيت مبني على نحو مطابق حرفياً لادعاء العباسيين.

وتهتم الأبيات التالية (٤-١٠) بمؤهلات المستنصر الشخصية للخلافة: فهو يحيط رعيته برعايته مستنصراً بالله، ويعمل على رفاهيتها بالإنفاق من ماله، وذلك لكرمه وتقواه وصفاته الحسنة الأخرى. وفي سياق مفاهيم السلم الهرمي للمكانة في النظام الإسلامي المشار إليها سابقاً، فإن كلاً من النظامين الكوني والاجتماعي يتطلب أن يتولى المستنصر الخلافة. وبهذا الجمع بين الاختيار الإلهي والمؤهلات الأخلاقية الشخصية يحتل المستنصر هذه المكانة ولهذا يستحق البيعة المفهومة في البيت ١١.

ويعد هذا البيت ١١ بمثابة تهنئة بالعيد. ولنلاحظ عبارة ''فهنأه الله أعياده/وبلغه الله أمثالها'' والتي، مثلها مثل عبارة ''أعياد كثيرة سعيدة'' [انظر

الفصل ٦]، تناسب من الناحية النظرية فكرة العيد الدوري المتكرر كما يعكس آمال الخلافة الأموية المحفوفة بالمخاطر في قرطبة. وتصل الأبيات (١٢-١٤) بين مفهومي الفضيلة الدينية والنجاح العسكري، وهما من أعمدة الحكم الشرعي، كما أنهما يمثلان موتيف انتقال من التهنئة بالعيد إلى سرد الحملة العسكرية الناجحة. ويتصل بالمناقشة الراهنة الأبيات ١٤، ١٧، و٢٢-٢٤، التي تصف سلطة الخليفة التي وهبه الله إياها، كما تصف خضوع العدو له، وهدايته إياه إلى الإسلام، وأخيراً، تصور الخليفة بأنه ''مخلص للبشر.'' وتختتم القصيدة (الأبيات ٢٥-٢٨) بتأكيد جمع الخليفة بين القوة والكرم، وبخاصة القدرة على العفو، ثم بالدعاء له بالنصر الدائم على أعدائه وعلى الزمن.

ومن الواضح أن الوظيفة الأدائية المباشرة لهذه القصيدة هي الاعتراف السياسي بالحاكم الإسلامي الشعري والإقرار بمبايعته. كما أن هذه القصيدة بجمالها الفني تعد جزءاً من الزينة الفخمة التي أضفت مزيداً من البهجة على مظاهر الاحتفال الهائلة بعيد الفطر وبانتصار الخليفة العسكري معاً، أي أنها جزء من ''الشارة الملكية'' والتمثيل الرمزي للسلطة. فها هنا نجد تثبيتاً لشرعية الخليفة، وتعديداً لفضائله، كما نجد ''إعادة التمثيل الطقوسي'' للمعركة التي قامت فيها قوى النظام المقدَّرة إلهيًّا بإخضاع الفوضى المتمثلة في الفتنة ضد الخليفة المختار إلهيًّا. وعلاوة على ذلك فإن رحمة الخليفة في الإبقاء على حياة عدوه التي يؤكدها الشاعر تُكَرِّر فعل الخضوع من قبل العدو وقبول الخليفة بذلك الخضوع في الاحتفال بالعيد نفسه. وفي نطاق أوسع، علينا أن نفهم أن تقديم الشاعر تهنئة العيد والمبايعة —القصيدة— هو أداء نموذجي بالنسبة إلى رعايا الخليفة كلهم، كما علينا أن نفهم أن القصيدة لها القدرة على تأمين تفسير قولي لطبيعة الاحتفال الذي تشكّل جزءاً منه، أي بوصفها الوجه الشعري له.

أما الوظيفة الأبعد من ذلك للقصيدة فتعتمد اعتماداً كبيراً على جوانبها الجمالية، فلولا قيمتها الأدبية لَمَا حُفِظَتْ القصيدة في المقام الأول. ويكمن نجاح القصيدة إلى حد كبير في تصويرها المستنصر في إطار الحاكم العربي المسلم المتكامل؛ بحيث تظل هذه الصورة للحاكم المختار إليها والغازي المخلص قائمة بصورة فعالة لأطول مدة. وكذلك الحملة العسكرية ليست ''وصفاً للمعركة،'' على نحو ما تُدْعَى في التقاليد الأدبية، بل هي حدث تاريخي أعيد تصويره في لغة شعرية مألوفة لها القدرة على استيعاب الحدث الخاص وتحويله إلى معركة طقوسية (الأبيات ١٨-٢١).[٢٩] وكما أعيد أداء الأفعال التاريخية من الهزيمة والخضوع والرحمة طقوسياً في الاحتفال بالعيد والانتصار بحيث

تتخذ بُعْداً أسطورياً بما هو جزء من التمثيل الرمزي لسلطة، فكذلك تتخذ في التحويل الشعري لها أبعاداً نموذجية وأسطورية مصورة في شكل أدبي—لفظي.

إن غرض الشعر، مع ذلك، أن يمنح الخلود. وهكذا في حين ينتج الدمج الوقتي بين الحدث التاريخي والاحتفال بالعيد تقاطعاً بين الزمنين الدنيوي والديني، ينتج التحويل الشعري للحدث التاريخي دمجاً دائماً بين الحدث التاريخي والدورة الشعرية— الدينية. ونتيجة لذلك، تصبح القصيدة شعراً مناسباً للإنشاد من قبل كل الرعايا العرب المسلمين أمام حكامهم في أي عيد للفطر؛ بل تصبح ذات قيمة لدى كل من ينتسب إلى القيم التي تعبر القصيدة عنها؛ أو، في النهاية، يحتفل بها من قبل أي مُتَلَقٍّ متذوق للشعر العربي الكلاسيكي ثقافة أو تثقفاً.

وفي هذا الصدد يمكننا مقارنة قصيدة المدح في التراث الشعري العربي الإسلامي بالصور الملكية الشخصية (فن البورتريه) في التراث الفني الأوروبي. ولنأخذ الرسام روبنز، على سبيل المثال، وتصويره دورة حياة الملكة ماريا دي مديتشي. لقد قام الرسام، بناء على تعليمات دقيقة من الملكة الراعية لفنه، بتجسيد أحداث سيرتها السياسية العابرة في شكل فني باق، وذلك من خلال طريقتين: الأولى هي التحويل الفكري للحدث التاريخي إلى النموذجي والأسطوري—بحيث تجد ماريا دي مديتشي نفسها في صورة الإلهة الرومانية جونو، والسيدة مريم، إلخ.— ثم التحويل المادي للأحداث التي حدثت فعليًّا إلى تقاليد فن الرسم وأعرافه. فسلسلة صور الملكية من حيث هي شارة من شارات السلطة تؤدي وظيفتين مباشرتين في نطاق البلاط الملكي؛ الأولى أنها مصدر سعادة للملكة نفسها، والأخرى أنها تعظيم لشخصية الملكة كذلك. وعلينا أن نأخذ في حسباننا أن في عملية التحويل الفني هذه تعتيماً على الأحداث الواقعية وإحلال بناءٍ أسطوري—بطولي محلها، بحيث نجد أن الحياة التعسة لماريا دي مديتشي التي كانت تعاني من ازدراء العائلة الملكية لها بسبب انحدارها من طبقة التجار، كما أنها كانت تعاني من إهمال زوجها الملك هنري الرابع وخيانته لها، وغدر ابنها الملك لويس الثالث عشر فيما بعد، وهذا فضلاً عن تعرضها لمكر الكاردينال ريتشيلو —نجدها وقد تحولت في سلسلة الصور تلك إلى حياة مليئة بالمجد والبهجة.

وفضلاً على ذلك، لسلسلة الصور تلك وظيفة إيديولوجية هي تدعيم فكرة الملكية والهيمنة الأوروبية. ويَتِمُّ هذا التدعيم من خلال التمثيل الرمزي الأيقوني الذي يربط بين هذه الفكرة والأفكار الدينية والثقافية الأكثر شمولاً ورسوخاً. فعلى سبيل المثال، نرى في الصورة بعنوان ''الزفاف في ليون'' ماريا دي مديتشي والملك هنري الرابع في هيئة جونو

وجوبيتر ومعهما رمزاهما الطاووس والعقاب؛ وكذلك نرى في صورتيْ ''ولادة ماريا دي مديتشي'' و''تربية الأميرة'' كيف يندرج ما يتعلق بالسيرة الذاتية في المريمي Mariological (علم المريميات، الخاص بدرس سيرة السيدة مريم) وفي الأسطوري. وهكذا لا تصبح سلسلة الصور الملكية بمثابة منيفستو للبرنامج السياسي لماريا دي مديتشي فحسب، وإنما هي في آخر الأمر بيان لفلسفة عصر الإنسانية المسيحية التي تعد ركناً من أركان الهوية الثقافية الأوروبية الحديثة.[٣٠] ولهذا ستظل تحظى بتقدير كل من ينتمي إلى المفاهيم الثقافية الأوربية حتى بعد أن يتم تجاوز تلك المفاهيم تاريخياً أو تتغير أيديولوجياً، مثلما حصل عند إتمام تحويل النظام الملكي والكنسي إلى قومية أوروبية ديمقراطية علمانية؛ وستحظى في نهاية المطاف بتقدير آخر أكثر ابتعاداً عن الأيديولوجية (وإن كان متأثراً بها) ذلك لما تنطوي عليه هذه الصور من تحويلات رمزية قوية وربما، على نحو أكثر حصريًّا، لما تنطوي عليه من براعة فنية لرسام عظيم.

وثمة نقطة جوهرية تتصل بقصيدة المهند تستحق الالتفات إليها. فكما رأينا، انتقلت قصيدة المدح العربية الإسلامية الكلاسيكية من حيث هي نوع أدبي إلى الأندلس بوصفها عنصراً متمماً للاحتفالات البلاطية وشارات السلطة المميزة للهيمنة الثقافية للفاتحين العرب والحكم العربي الإسلامي. وفي هذا الخصوص نستطيع أن نقول عن القصيدة والخلافة القرطبية ما قالته باولا ساندرز عن الفاطميين:

> لقد تحدى الفاطميون هيمنة الخلافة العباسية، ولذا حرصوا على انتحال أكثر رموزها السلطوية بروزاً للعيان. إن شارات السيادة والدبلوماسية الفاطمية تشبه إلى حد كبير نظائرها العباسية. وكان النظام الدبلوماسي عند كل من الفريقين يؤكد مزاعمهما المتعلقة بالزعامة السياسية والدينية لجماعة المؤمنين كما يحدد الرتب النسبية للرجال في البلاط الذين مثلوا حاشية الخليفة.[٣١]

وهذا يعني أنه كما حصل تقليد وتنافس من حيث ادعاء الشرعية والسيادة العربية الإسلامية، فقد حصل أيضاً تقليد وتنافس مشابهان من حيث الاحتفالات والشارات التي تضفي طابع الشرعية والسيادة.

وفي ضوء هذه الملاحظات علينا أن نتعامل مع المعلومات التي تفيد بأن شاعرنا يأتي من بغداد، بل تأتي قصيدتنا، كما لاحظ إحسان عباس، بوصفها معارضة لقصيدة مدح أنشدها شاعر بلاط عباسي هو أبو العتاهية للخليفة المهدي،[٣٢] وهي تلك القصيدة ''ألا ما لسيدتي،'' التي تناولناها في الفصل ٥. ولعل مقارنة موجزة بين القصيدة الأصل لأبي العتاهية وقصيدة المهند المعارضة لها يكشف عن لنا غرض هذه ''المحاكاة.''[٣٣]

وبخلاف قصيدة المهند، نجد قصيدة أبي العتاهية قصيرة (أحد عشر بيتاً) وتكاد تكون غنائية صرف، إلى حتى يمكن اعتبارها شبه غزلية في الشكل والأسلوب، في حين أنها في الوقت نفسه تسبك تورية مدحية صرف؛ وعلاوة على هذا، فقد وصلت إلينا كذلك في سياق قصصي فكاهي متناقض تماماً مع الوصف الرسمي الذي أعطانا إياه ابن حيان للاحتفال القرطبي.[٣٤] تمتاز هذه القصيدة [كما ذكرنا أعلاه] بجمالها الفني—بل بحسها الفكاهي—وبإيجازها، وطاقتها المدحية العالية. ذلك أن أبا العتاهية يستحضر باختصار بارع كلَّ التقاليد الفنية الجوهرية لقصيدة المدح العباسية الكاملة بقسميها: النسيب والمدح.

وعندما نقارن بين القصيدة لأبى العتاهية و''معارضتها'' عند المهند، يدهشنا قبل أي شيء التباين الكبير بين القصيدتين. فقصيدة المهند ''معارضة'' بمعنى الكلمة: حيث يقيمها صاحبها على الوزن والقافية نفسيهما، ويستخدم كثيراً من كلمات القافية الواقعة في قصيدة أبي العتاهية في قصيدته، ضمن الأبيات الثمانية والعشرين لقصيدته التي أوردها ابن حيان، (حيث ترد مفردة ''سربالها'' في البيت ٣ في قصيدة أبي العتاهية وفي البيت ٢٧ من قصيدة المهند؛ و''أذيالها'' في البيت ٧ من قصيدة أبي العتاهية والبيت ٢ من قصيدة المهند، على التوالي). ويرد التضمين مرتين، حيث يضمن المهند ''ولم يك يصلح إلا لها'' في البيتين ٨ و٩، على التوالي؛ ثم التعبير القرآني (القرآن ٩٩ : ١) ''لزلزلت / تزلزلت الأرض زلزالها)، البيت ٩ والبيت ١٩، على التوالي. وتكشف المقارنة بين الشطرين المضمنين، في قصيدة أبي العتاهية، عن فكرة مجازية أصيلة عن الجارية بوصفها الخلافة من أجل التعبير عن المناسبة التامة والمتبادلة بين الخليفة والمنصب الذي اعتلاه، في مقابل الاستخدام الحرفي للتعبير نفسه في قصيدة المهند؛ وعلى نحو مشابه، في الحالة الثانية للتضمين، فإن زلزال السيد العباسي تعبير عن الغضب الكوني، في حين أن معارضه الأندلسي، برغم عدم افتقاده تماماً للبعد الكوني، يستخدم الزلزال بطريقة أكثر ألفة ليصف جيش ممدوحه العاصف.

ولهذا فمن الواضح أن المهند يتوقع أن مستمعيه، وبخاصة الخليفة المستنصر، سوف يتذكرون القصيدة التي يحاكيها. وفي الوقت نفسه، فإن قصيدته مختلفة الأسلوب، والبنية، والموضوع إلى حد أننا لا نشعر أنه يحاول أن ''يتفوق'' على الأستاذ، بل إنه، بدلاً من ذلك، يستحضره إلى أذهان مستمعيه. وأرى أن هذه الحالة الخاصة من المعارضة لا تجتهد كثيراً في المنافسة بين قصيدة وأخرى وخليفة وغيره بل تسعى إلى التوحيد بينها جميعاً. ولنتذكر، أيضاً، أن الفكرة المهيمنة في قصيدة أبي العتاهية، بالرغم من

تلك الغنائية شبه الغزلية الرهيفة على سطحها، كانت المدح، وخصوصاً الكفاءة الفريدة وشرعية ممدوحه في أن يكون على رأس الخلافة. وفي هذه الحالة يمكن أن نرى في اقتباس قوافي قصيدة أبي العتاهية واقتباس شطرتين كاملتين من تلك القصيدة في قصيدة المهند شكلاً من أشكال ''الاستيلاء على شارات القوة'' ومن ادعاءات الشرعية في الحكم الإسلامي.

''أتَمَّ شَعْبَانُ ما أَبْدَا بِهِ رَجَبُ''

أما القصيدة الثانية التي أوردها بن حيان ضمن الاحتفال بعيد الفطر لسنة ٣٦٣هـ فهي مزيج غريب صنعه محمد بن شخيص (توفي قبل ١٠٠٩/٤٠٠).[٣٥] وكما حدث مع القصيدة السابقة، فإن ما لدينا من القصيدة الراهنة هو ما حفظه لنا ابن حيان في المقتبس. ومرة أخرى، فإن القصيدة التي بين أيدينا تقع بكليتها تحت قسم المديح من بنية القصيدة الكلاسيكية. ومن أجل المناقشة الراهنة يمكن تقسيم القصيدة كما يلي: (١) قسم افتتاحي يستحضر الشهور القمرية العربية لشعبان ورجب كي يحتفل بسنة وفيرة الحصاد ووفيرة الانتصارات العسكرية بالمثل كما هو الاحتفال بالعيد نفسه، ومن ثم تعلن عن هزيمة حسن بن قنون (الأبيات ١-١٧)؛ (٢) قسم أوسط يعيد ذكر هزيمة بن قنون والعار الذي لحق به وبالأدراسة (الأبيات ١٨-٤٧)؛ و(٣) قسم نهائي يحتفل باستعادة النظام السياسي والديني ويقدم دعاء ختامي للخليفة (الأبيات٤٨-٦٦). وكما سنناقش أدناه، فإن هذه القصيدة معارضة لقصيدة أبي تمام الشهيرة عن فتح عمورية، ''السيف أصدق أنباء من الكتب،'' والتي ناقشناها في الفصل ٥.

بعد اقتباس قصيدة المهند مباشرة (أعلاه) يستمر ابن حيان في قوله:

> ثم قام بعده رسيله محمد بن شخيص منشداً شعراً له مطولاً أنحى فيه على بني حسن الموقومين بقهر الخليفة لهم، فأسرف في ذلك، وأول شعره: [البحر: البسيط؛ القافية ـبو]

١- أتَمَّ شَعْبانُ ما أبْدَا [به] رَجَبُ مِنْ قَبلِ ما كانتِ الآمالُ تُرْتَقَبُ

٢- وَزادَنا أنَّ شَهرَ الصَّومِ قابَلَنا بخَيْرِ عِيدَيْنِ منه: البدرَ والعِقَبُ

٣- في عام غضراء لَفَتْنَا طَوالِعُهُ نَصْراً وَخِصْباً فَمَاتَ النُّكْثُ وَالجَدَبُ

٤- لِله صنعٌ تلقانا السرورُ بهِ ... من قبل أن تُتَلَقَّى البُرْدُ وَالكُتُبُ
٥- فَاختالتْ الأرضُ مِنْ عَجَبٍ بهِ وأرى ... أنْ ليسَ في عُجْبٍ مُخْتَال بهِ عَجَبُ
٦- وَأشرقَ الأُفقُ لَمَّا عَمَّهُ جَذَلٌ ... وَنَوَّرَ الأرضَ لَمَّا هَزَّهُ طَرَبُ
٧- فالوردُ يَحْكي خُدُوداً راقَهَا خَجَلٌ ... وَالأُقْحُوانُ ثغوراً زانها شَنَبُ
٨- لَمَّا رَأى الحائنُ المخذولُ ما كَشَفَتْ ... لِعَيْنِهِ مِنْ دَوَاعي حَيْنِهِ العُقَبُ
٩- وَأنَّ غَزْوَ أميرِ الله لاحِقَهُ ... مَنْ ليسَ تَلْحَقَهُ خَيلٌ وَلا نُجُبُ
١٠- وَأنَّ عَزْمَتَهُ حَتْمٌ وَغَضْبَتَهُ ... حَتْفٌ، وفي الله منهُ الحَتفُ وَالغَضَبُ
١١- وَأنه لَو رَماهُ الجِدُّ في هَرَبٍ ... بالصين لَمْ يُنْجِهِ مِنْ سَيفِهِ الهَرَبُ
١٢- وَكيفَ يَطْمَعُ في مَنْجًى يُفَوِّتُهُ ... مَنْ جَدَّ لِلَّهِ في آثارِهِ الطَّلَبُ
١٣- رَجا الفِرارَ فأنباهُ الرَّجاءُ لَهُ ... أنَّ القضاءَ لَهُ مِنْ حَوْله رِقَبُ
١٤- وَأينَ يُوجَدُ عن ظِلِّ السماءِ حِمًى ... مِن يَوم رَوَّقَ مِن آفاقِها الطُّنُبُ
١٥- إعطاؤه الحُكْمَ مولانا وَقَي دَمَهُ ... وكنتُ أطْمَعُ أنْ يُشْفَى بهِ الكَلَبُ٣٦
١٦- نجَا بِإمكانهِ مِن نفسِهِ رَمَقٌ ... بينَ الحياةِ وَ [بَيْنَ] الموتِ مُضْطَرِبُ
١٧- تَعَجَّلَ اللهَ في الدنيا فَوَاقِرَهُ ... فَلا حَياةٌ وَلا أَهْلٌ وَلا نَسَبُ

وخرج إلى ذكر حسن وآله المقهورين فقال وأفحش:

١٨- أشابَةٌ تَدَّعِي في هاشمٍ نَسَبًا ... وَما يَصِحُّ لَهَا في مَعْشَرٍ نَسَبُ
١٩- عُمْيُ البَصَائرِ لَم يُسْلِسْ مَعاطِفَها ... إلى مَساعي التُّقَى دِينٌ وَلا حَسَبُ
٢٠- وَزادَها في عَمَاها أنَّ أَوَّلَها ... أَلْقَى العَصَا حَيْثُ لا عِلْمٌ وَلا أَدَبُ
٢١- نَشَتْ مع الوحشِ في دهماءَ ليسَ لها ... في غَيرِ حَسْوِ الحُسَى رَأيٌ ولا أَدَبُ
٢٢- وَلو غَدَتْ مِن قُرَيش في ذَوَائِبِها ... لأَوْجَبَتْ نَفْيَها الأحداثُ وَالرِّيَبُ
٢٣- وَكلُّ مُلْتَهِبٍ يُطْفَا وَشَرُّهُمُ ... مِنْ بعدِ عثمانَ يُطْفَا ثم يَلْتَهِبُ

٢٤- إذا غدا حَسَنٌ في الآلِ مِن حَسَنٍ   رأساً فَيَا لَيتَ شِعري أيُّمَا الذنَبُ
٢٥- مَا صَحَّتِ البُرْدُ وَالأقلامُ مِن مَلِكٍ   أرَادَهُ مُذْ صَحَّتِ الأرْماحُ وَالقَضُبُ
٢٦- وَلا خَلَتْ مِن مَعَانِي الجِدِّ قُدْرَتُهُ   وَرُبَّما شَابَ جِدَّ القادرِ اللّعِبُ
٢٧- وَلا أُدِيرَتْ رُحَى حَرْبٍ بِسَاحَتِهِ   حَتَّى يَكونَ لَهَا مِنْ رَأيِهِ قُطُبُ
٢٨- رَأْيٌ هَدَاهُ إلى التوفيقِ مُودِعُهُ   وَالرأيُ مُخْتَلِفُ القَوْلِ مُنْشَعِبُ
٢٩- رَأْيٌ إذا وَرَدَ القوادُ قَامَ لَهُمْ   في الحَرْبِ ما لا يَقُومُ الجَحْفَلُ اللّجِبُ
٣٠- أَلْقَاهُ في نَفْنَفِ المَهْوَى وَأَمْهَلَهُ   حَتَّى أُتِيحَتْ [لَهُ] مِنْ نَفْسِهِ النُّكَبُ
٣١- وَاللهِ يُمْلِي لِقَوْمٍ كَي يَزيدَهُمُ   مِنْ بَأْسِهِ وَلِهذا أُرْخِيَ اللّبَبُ
٣٢- وَافَي الجزيرةَ فَالتَفَّتْ بِمَوْكِبِهِ   كَتائِبٌ تَقْشَعِرُّ الأرْضُ إنْ غَضِبُوا
٣٣- وَكلّما جَابَ ظَهْرَ الأرضِ قَابَلَهُ   بالخَيلِ والرَّجْلِ منها وَالوَهْدِ وَالحَدَبُ
٣٤- حَتَّى إذا ما دَنَا مِن حَوْزِ بَيْضَتِنا   وَالنَّفْسُ تَخْفِقُ وَالأحْشَاءُ تَضْطَرِبُ
٣٥- لاقَى الجموعَ التي خَيَّلَتْ بِوَطْأَتِهَا   ثُمَّ الرُّبَى كالدَّبَا مِن حَوْلِهِ تَثِبُ
٣٦- جَاءَتْ بأجمعها لِلّهِ شَاكِرَةً   وَلِلْهُدَى نَخْوَةً تَتْرَى وَتَنْسَرِبُ
٣٧- أشياعُ مُسْتَنْصِرٍ باللهِ نُصْرَتُها   صِدْقُ البَصَائِرِ لا التَّمْوِيهِ وَالكَذِبُ
٣٨- ما صدَّها عَن تَلَقِّيهِ بِكُلِّ أذىً   يُوفِي عَلَى الحَتْفِ إلا الطَّوْعُ وَالرَّهَبُ
٣٩- مَضَى يُذَكِّرُ بالتَّهْليلِ مِنْ جَزَعٍ   رُكّابَ بَحْرٍ دَنَا مِن سُفْنِها العَطَبُ
٤٠- يَرجُو الحَيَاةَ وَيَخْشَى الموتَ فَهْوَ على   حَالَيْنِ ضِدَّيْنِ: مَسْرُورٌ وَمُكْتَئِبُ
٤١- حَتَّى اجْتَلَى غُرَّةَ السَّعْدِ التي شَفَعَتْ   لَهُ وَلِلْكُلِّ في اللقاءِ ما رَكِبُوا
٤٢- وَما أَرَاهُ رَأى المهديَّ إذْ حَجَبَتْ   عَيْنَيْهِ عَن وَجْهِهِ مِنْ نُورِهِ الحُجُبُ
٤٣- وَلو حَنَاهَا عَلَى الشيعيِّ لانْكَشَفَتْ   وَسَيفُهُ مِن دَمِ الأوْداجِ مُخْتَضِبُ[٣٧]

٤٤- وَلا نَقَضَت وَمَضَت وَالدينُ مُهْتَضَمٌ ... وَالحرُّ مُسْتَعْبَدٌ وَالمالُ مُنْتَهَبُ

٤٥- إخلاؤه الكَرَمَ المُخْلِيهِ مِن كَرَمٍ ... أَهْدَى لَهُ كَرَباً تُهْدَى بهِ الكُرَبُ

٤٦- قد قلتُ للحائِنِ المُذْكِي بِنَزْوَتِهِ ... ناراً أعِدُّ لَها مِن رُوحِهِ حَطَبُ

٤٧- أكْثَرْتَ في دَولةِ المهدي مِن شَغَبٍ ... فَانْظُرْ إلى أيِّ حَالٍ سَاقَكَ الشَّغَبُ

يقول فيها لطف الله بمنه:

٤٨- يا داعيَ اللهَ في الصنعِ الذي صَنَعَتْ ... في عامٍ تاريخهِ الأشعارُ وَالخُطَبُ

٤٩- ما زِلْتَ مُذْ أوقدَ الهيْجا عَلى ثقةٍ ... بدَفْعِ ما تُوجِبُ الأقدارُ لا الشُّهُبُ

٥٠- أسَرْتَهُ بَعدَ سَلْبِ المُلْكِ مِن يَدِهِ ... فَصَارَ في قَبْضِكَ المسلوبُ وَالسَّلَبُ

٥١- لكادَ فَضلُكَ يُنْسي ما وَهَبْتَ لَهُ ... مِن رُوحِهِ وَهْوَ مِمَّا لَيْسَ يُتَّهَبُ

٥٢- وَأَلَتْ رجالُ المَوالي في حمايتها ... وأعْرَبَتْ عن صَريحِ الطاعةِ العَرَبُ

٥٣- وَمَا وَنَتْ عَزْمَةُ الجُنْدِ الذين إذا ... ما صَاحَ باسمك فيهم غالبٌ غَلَبُوا

٥٤- وَقَد صَفا لكَ مُلْكُ الغربِ أجْمَعُهُ ... وَدانٍ مُنْتَزِحٌ منهُ ومُقْتَرِبُ

٥٥- فَمَا تَوَقَّفَ جُندُ النصرِ عَن جِهَةٍ ... ضِيمَتْ بها مِصْرٌ وَاجْتُثَّتْ بها حَلَبُ

٥٦- تَقَلُّبُ الحَالِ بالمخذُولِ يُخْبِرُنا ... أنَّ الزمانَ بأهلِ الرَّفْضِ مُنْقَلِبُ

٥٧- وَقَد أبحتَ الحِمَى مِن أهلِ دَعْوَتِهِ ... وَيُؤْكَلُ البُسْرُ حَتَّى يَنْضَجَ الرُّطَبُ

٥٨- إذا العَمودُ مِن الفسطاطِ صَرَعَهُ الـ ... ـأعْضَادُ لَمْ تَثْبُتْ الأوْتَادُ وَالطُّنُبُ

٥٩- لا شَيْءَ في مذهبِ [الإقبال] مُقْتَرِنٌ ... بوجهكَ الطَّلْقِ إلا عامنا الخَصِبُ

٦٠- فَزَادكَ اللهُ عِزًّا تَسْتَديمُ بهِ ... نُعْمَاهُ ما دَامتِ الأعمارُ وَالحِقَبُ

٦١- فإنما أنتَ للإسلامِ مَوْهِبَةٌ ... مِن المُهْنَى لِمَا يُعْطِي وما يَهبُ

٦٢- فَاضَتْ عَلى جُنْدِكَ الأرزاقُ وَارْتَفَعَتْ ... بكلِّ قَوابِكَ الأقدارُ وَالرُّتَبُ

٦٣- وَعَمَّ من نيلِكَ الصَّافي صَوَائِفَنا غَيْثٌ إذا قِيلَ سَكْبُ السَّيبِ يَنْسَكِبُ

٦٤- نَصرٌ عَزيزٌ وَعامٌ مُخْصِبٌ رَغِدٌ لِلْفِطْرِ تُدْعَى بِهِ أيامُكَ القُشُبُ

٦٥- وَإنَّ مَفْرِقَ مولانا وَسَيِّدِنا أبي الوليدِ بتاجِ المُلْكِ مُعْتَصِبُ

٦٦- وَما يُؤخِّرُ عَنها مَنْ يَكونُ لَهُ مَرْوانُ جَدٌّ وَمَهْدِيُّ الوُلاةِ أبُ[٣٨]

ومن المتعذر، إن لم يكن من الخطأ، أن نناقش قصيدة ابن شخيص دون الإشارة إلى موضوع المعارضة الشعرية، ذلك أن القصيدة محاكاة للشاعر العباسى المشهور بمدائحه العظيمة أبى تمام. ومن الناحية الفنية المباشرة، فإن قصيدة ابن شخيص معارضة للقصيدة المشهورة التي قالها أبو تمام في مدح الخليفة العباسي المعتصم محتفلاً بغزوة المدينة البيزنطية عمورية في سنة ٢٢٣هـ /٨٣٧م.[٣٩] وتشترك القصيدتان في الوزن (البسيط) والقافية (الباء) وإن كانت مضمومة في قصيدة ابن شخيص ومكسورة في قصيدة أبى تمام (التي تناولناها في الفصل ٥). وهى مبنية على نسق قصيدة المدح العسكرية، ذلك النسق الذي يستخدمه أبو تمام بما يمكن أن نسميه مدحاً ''نموذجياً'' للخليفة، ثم تتقدم نحو وصف شعري للحملة العسكرية، تصاغ فيه التفاصيل التاريخية في شكل صراع طقوسي بين الخير والشر، وتنتهي بإعادة تأكيد الجانب ''النموذجي،'' أي دعاء بالحياة المديدة المزدهرة للخليفة، وأحياناً الدعوة إلى تعيين ولي العهد الذي يكون حاضراً الاحتفال.[٤٠] وبالإضافة إلى ذلك، نجد مزيداً من التيمات والموتيفات في قصيدة ابن شخيص أخذها من قصيدة عمورية– أولوية السيف على الكتب، أي القوة العسكرية على التنجيم؛ واستخدام المصطلحات الفلكية الخاصة بالنجوم، وشهور السنة؛ نضج العنب– وكل هذه الأشياء يستحضرها الشاعر من معجم قصيدة أبي تمام وتقع بخاصة في كلمات القافية. ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة، ما يسميه النقاد العرب الكلاسيكيون ''سرقة'' شعرية من أبيات أخرى مشهورة لأبى تمام. وعلى سبيل المثال يمكن أن نقارن بين البيتين ٢٥ و٢٦ من قصيدة ابن شخيص بالبيتين اللذين يفتتح بهما أبو تمام قصيدته:

وبالمثل نقارن بين البيت ٥٦ من قصيدة ابن شخيص والبيت ٣٥ من قصيدة أبي تمام،

السيف أصدق أنباءً من الكتبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بينَ الجد واللعبِ

بيض الصفائح لا سودُ الصحائفِ في متونهنَّ جلاء الشك والريبِ

ثم ننظر في البيت ٤٦ أعلاه مع بيت من قصيدة لأبي تمام في مديح الخليفة المعتصم

تقلب الحال بالمخذول يخبرنا ... أن الزمان بأهل الرفض منقلب

بمناسبة حرق القائد الفارسي الخائن، الأفشين:

وأخيراً، وبمعنى أكثر عمومية، نجد في قصيدة ابن شخيص استخداماً لأحد الأساليب

صلّى لها حيًّا وكانَ وَقُودَها ... مَيْتاً ويَدخُلُها مع الفُجّارِ[٤١]

البلاغية البديعية المميزة لأسلوب أبي تمام[٤٢] وذلك في أبيات مثل البيت ٥٠. وبعبارة أخرى، فإن ما لدينا هنا، بالنسبة إلى المتلقين حينئذٍ، وفيما يتصل بهذا الموضوع بالنسبة إلى أي متلقين عرب الآن، قصيدة مدح بأسلوب أبي تمام أنشأها شاعر آخر لممدوح آخر. وفي سياق الاحتفالات، أيضاً، يمكن أن نتكلم عن نجاح هذه القصيدة في ترجمة شارات الحكم وانتحالها.

وينبغي أن يكون واضحاً من هذه القصيدة والقصيدة التي سبقتها أنه برغم أن قصيدة المدح كانت عموماً إحدى شارات القوة، فإن أهل قرطبة كانوا حريصين كذلك على التنافس على المكانة التي حازها أكبر شعراء المدح في المشرق، أبو العتاهية، وأبو تمام، وكذلك المتنبي كما سنرى فيما بعد. ومع ذلك، فمن الناحية الجمالية، تكمن المشكلة في حالة ابن شخيص أن قصيدته نسخة مقلدة على نحو فني يجعلها تفتقد الأصالة الكافية لتنسب إلى صاحبها. وربما أمكننا أن نفسر هذا على أنه نقص في الثقة السياسية والشعرية، ومن ثم المدخل التعويضي الذي انتهجه محدثو النعمة في ثقافة البلاط القرطبي. فالمفارقة إذن هي أنه برغم أن هذه القصيدة تستمد قوتها وجمالها من استحضارها قصيدة أبي تمام المشهورة، فإن ذلك أيضاً هو ما يمنعها من تحقيق عظمتها الحقيقية.

ومهما يكن من أمر، فإننا يجب أن نعترف أن ابن شخيص أنشأ قصيدة ذات قوة وجمال معتبرين. ففي السياق النموذجي والبنيوي، نجح الشاعر في دمج النمط الدوري الموسمي في دائرة الحملة العسكرية كي يناسب التقويم الإسلامي القمري (ومن ثم ليس الموسمي المناخي) والاحتفال بالعيد. ونستطيع أن نقدر صنيع الشاعر هذا إذا نظرنا إلى القصيدة من خلال صياغة جاستر لـ ''الدورة الموسمية'' في أساطير الشرق الأدنى القديم، وطقوسه، ومسرحه. وقد كتب جاستر عن الاحتفالات العامة التي تؤذن بحلول السنين والمواسم (الفصل السادس)، حيث تعبر طقوس التفريغ عن خسوف الحياة والحيوية في نهاية كل دورة وتعبر طقوس الملء عن إعادة الحيوية التي تميز بداية كل

دورة.[٤٣] وقد قسم جاستر الطقوس الأولى إلى طقوس الإماتة والتطهير، والأخرى إلى طقوس الإنعاش والابتهاج.[٤٤]

القسم الافتتاحي: الأبيات ١–١٧. وبما أن القصيدة أنشدت في الاحتفال بالعيد، فليس من الغريب أن تتصل أبياتها الافتتاحية (١–٧) بالقسم الأخير من صياغة جاستر، أي الابتهاج. فالشاعر يبدأ بالدورة التقويمية القمرية الإسلامية: ''أتم شعبان ما أبدا به رجب،'' وهي من الواضح إشارة إلى الأمطار الغزيرة التي هطلت في شهر رجب — إبريل من ذلك العام،[٤٥] وهي توازي أمطار إبريل التي تجلب زهور مايو في الغرب. إن ما هو مهم في هذه القصيدة، مع ذلك، هو انحياز الشاعر أو مطابقته بين النمط الموسمي الشمسي (الخضروات، الزراعة) للجفاف متبوعاً بسقوط أمطار وإزهار مع النمط الموسمي الإسلامي القمري التقويمي، وخصوصاً مع صيام رمضان متبوعاً بعيد الفطر، والنمط العسكري السياسي لهزيمة الأدارسة متبوعاً بالانتصار الأموي. وتأثير هذا هو أنه يصور انتصار الخليفة المستنصر على حسن بن قنون بوصفه جزءاً من خطة إلهية وكونية مهيمنة. والبيت ٣ يؤدي هذا المعنى، حيث تتطابق مجالات الموسمي–الزراعي، الفلكي–التنجيمي، والعسكري–السياسي: فطوالع النجوم (ذات الحظ السعيد) قد أحيت النصر والخصب، ومات الغدر والجدب. ومن ثم تطور القصيدة ''المغالطة الوجدانية'' (Pathetic fallacy) والتي ربما كان من الأفضل أن نطلق عليها ''الحقيقة الكونية'') بما أنها تصف الأرض وهي تختال إعجاباً بنصر الخليفة، وتتفتح براعمها. والأبيات المبهجة (٥–٧) تذكرنا بأصل القصائد الغنائية التي تصف الحدائق والتي نالت الكثير من الإعجاب.[٤٦] ولهذه الأبيات سوابق أبعد من شعر أبي تمام: وذلك في مدحته الغنائية القصيرة للخليفة المعتصم والتي تبدأ بصورة الربيع:

وتصف الأبيات ٨–١٧ محاولة العدو الفاشلة، حسن بن قنون، للهروب من الخليفة

رَقَّتْ حواشي الدهرِ فهيَ تَمَرْمَرُ　　　وغدا الثرَى في حَلْيِهِ يَتَكَسَّرُ[٤٧]

الذي يجسد إرادته وتصميمه الإرادة الإلهية. ونتيجة ذلك هي، أولاً، إثبات أن هزيمة العدو أمر مقضي، جزء من تجلٍ أوسع للتاريخ الديني الإسلامي، وثانياً، لكي يَحُطَّ من أخلاق العدو–يصفه بأنه يسلك مسلك الجبناء بدلاً من أن يموت ميتة الأبطال في ساحة المعركة. وفي النهاية ينقذ نفسه من الموت بأن يستسلم لقدره، أي الخليفة المستنصر.

القسم الأوسط: الأبيات ١٨–٤٧. يكرس الشاعر القسم الأوسط من القصيدة، كما ورد في رواية ابن حيان، لهزيمة العدو وإلحاق الخزي به. وفي سياق النمط الموسمي؛ يتوافق هذا القسم مع قسمي التطهر، أي ''التطهر من الشر والعناصر الهدامة'' و''إنعاش الحالة المحتضرة لتأمين دورة حياة جديدة،'' على التوالي.[٤٨] ويمكننا أن نفهم هذا القسم كذلك بوصفه إعادة تمثيل [طقوسي/ شعري] لانتصار المستنصر. أما الأبيات ١٨– ٢٤ فتقدم لنا ما يمكن أن ندعوه ''هجاء،'' أي التشهير العام بالعدو المهزوم، وهو تشهير معادل للتشهير الطقوسي بالعدو المهزوم عند البيزنطيين.[٤٩]

وإذا كان القسم السابق (الأبيات ٨–١٧) يصف جبن حسن بن قنون، ومن ثم عجزه الأخلاقي لتولي الحكم الإسلامي؛ فإن القسم الحالي يتحدى إدعاء ذرية الهاشميين، والذي يمثل في السياق العربي الإسلامي إمكان شرعية دعوى ابن قنون في الخلافة أو الإمامة المستندة على الوراثة. وبرغم أن البيت ١٨ يبدو للوهلة الأولى موجهاً ضد الادعاءات الإدريسية، فهو في النطاق السياسي الأوسع موجه ضد العباسيين، والفاطميين، وغيرهم من مدعي العلوية، ذلك أن هاشم بن عبد مناف، الجد الأكبر للنبي محمد، كان السلف المشترك لمحمد، وعلي، والعباس، في حين يزعم الأمويون أنهم من نسل عبد شمس بن عبد مناف.[٥٠] ومن الجدير بالذكر أن الشاعر لا ينكر دور الوراثة في إضفاء الشرعية، ولكنه يشكك في صحة دعاوى الأدارسة في هذه الأنساب. وبعد أن ينفي ابن شخيص ادعاء الحسن بن قنون في الانتساب لبني هاشم، يمضي إلى وصف قومه بأنهم مثله لا يصلحون للخلافة من نواح أخرى: فهم عمي البصائر غير قادرين على عمل الخير، وأفظاظ غير متحضرين. وقد عاش أسلافهم حيث لا علم ولا أدب؛ ونشئوا مع الوحوش في البراري، وكان جل همهم هو ''حسو الحُسَى'' أي شرب المرق على نحو يشي بعدم التحضر. وهذه الأوصاف تتناقض تناقضاً تامًّا مع المؤهلات الحقيقية للخلافة (الأموية): أي النسب الصحيح إلى قريش والتقوى، والرقة والتحضر (الأبيات ١٩–٢٢).

ويلفت نظرنا البيت ٢٣ لعلاقته بشرعية الحكم الأموي في قرطبة حيث يشير إلى مقتل الخليفة عثمان بن عفان في سنة ٣٥هـ/ ٦٥٦م، وهو الخليفة الذي يعده الأمويون حلقة الوصل بينهم وبين حقهم في الخلافة وتأصل نسبهم في قريش، والذي كان علي بن أبي طالب خصماً سياسياً قوياً له، كان له دور غير مباشر في قتله، وفي حماية قتلته.[٥١] وفي السياق السياسي لهذه القصيدة، يصور ابن شخيص إذن تحريض الأدارسة على

الفتنة ضد الأمويين بأنه إعادة لجريمة قتل عثمان، أي أنه يوحّد بين دورة سياسية تتمثل في هزيمة الأمويين ومن ثم استعادتهم للملك وبين الدورة الموسمية.

في مواجهة الادعاءات الزائفة لحسن ابن قنون يثبت الشاعر حقيقة الرماح والسيوف، أي انتصار الخليفة الشرعي الحقيقي، تلك الحقيقة التي تصل إلى ذروتها في البيت ٣٧. ومن ثم يصف الشاعر في الأبيات ٣٨–٤٧ الحملة العسكرية المنتصرة. ومن الملاحظ هنا تصوير الخليفة بوصفه نجمة الحظ السعيد (غرة السعد) التي تبقي على حياة عدوه. وفي سياق النمط الموسمي، يعني هذا ''دورة جديدة للحياة'' لكل من حسن بن قنون والأمة الأموية، ذلك أن ''غرة'' تعني كذلك مطلع الشهر القمري الجديد؛ وهنا تعني عيد الفطر في نهاية شهر رمضان، أي اليوم الأول من شهر شوال. لكن ''غرة'' تعني كذلك الإشعاع النوراني في وجه الخليفة، ذلك الإشعاع (البيت ٤٢) الذي يبهر أبصار عدوه فكأنه يصنع حجاباً دونه. ويعرض البيتان ٤٣–٤٤ ما كان سيحدث لو لم يسدل الخليفة حجاب رحمته وكشف عن قوته الهائلة: فكانت ستسفك الدماء، ويهتضم الدين، ويستبعد الأحرار، وتنتهب الأملاك — أي، ينقلب نظام الكون. أما الأبيات ٤٥–٤٧ فتخبرنا، في أسلوب بديعي معقد يجمع بين الجناس والطباق وينتسب إلى أسلوب أبي تمام، أن حسن بن قنون قد جنى بنفسه على ذاته: إذ تخليه عن النبل—أي تخليه عن الولاء للأمويين وتحوله إلى الفاطميين—هو ما جرَّ عليه هذه النهاية المزرية (البيت ٤٥). ومرة أخرى، يخبرنا الشاعر كذلك، في سرقة حقيقية من قصيدة أبي تمام المشهورة في قتل المعتصم قائده الإفشين (المشار إليها سابقاً)، أن شدة عصيان ابن قنون تجعل من روحه حطباً لنار الجحيم (البيت ٤٦).

القسم الختامي: الأبيات ٤٨–٦٦. يقابل القسم الأخير من القصيدة التي أوردها ابن حيان بين الفوضى التي سبّبها عصيان حسن بن قنون وتمرده وبين الاحتفال باستعادة النظام السياسي والكوني. يبدأ هذا القسم (البيت ٤٨) بمخاطبة الخليفة في إطار يحدد العلاقة المتداخلة بين الإسلام، والنصر العسكري، وحفظ الذاكرة التاريخية والثقافية في شكل قصائد وخطب. وأما البيت التالي له (٤٩) فيؤكد، في أسلوب مطابق لأسلوب أبى تمام في قصيدته في فتح عمورية، أن نجاح الخليفة ليس نتيجة تنجيم المنجمين، لكن نتيجة عزمه على تنفيذ ما قدره الله. وفي أسر حسن بن قنون بعد هزيمته يكون الخليفة قد جعله ''المسلوب والسلب'' (البيت ٥٠) معاً، وهذا الأسلوب من تأثير أبى تمام الواضح على الشاعر (انظر البيت ٥٤ من باثية أبي تمام، الفصل ٥). ويذكرنا الشاعر في

البيت ٥١ أن بالإبقاء على حياة عدو مهزوم يكون الخليفة قد وهبه حياته: لقد وهبه ما لا يوهب—وهبه روحه.

وفي الأبيات ٥٢ حتى ٥٨ يستحضر الشاعر الوفاء والطاعة للخليفة من قبل رجال الموالي، والعرب البدو، والجند الذين انتصروا باسم الخليفة المستنصر، ويهيب بالخليفة بعد أن أصبحت منطقة الغرب كلها خاضعة له، أن يتوجه نحو المناطق القلقة في المشرق، مثل حلب والفسطاط. ومن المهم أن نلاحظ أن ابن شخيص لا يستخدم اسم العاصمة الفاطمية الجديدة، القاهرة، التي أسسها الفاطميون (٣٥٩/٩٧٠)، ولكنه يستخدم بفطنة اسم ''الفسطاط'' ليشير إلى عاصمة مصر باسمها قبل غزو الفاطميين لها حتى لا يعترف بانتصار منافسي الأمويين الأساسيين (البيت ٥٨). ويعتبر جارثيا جومث، في معرض مناقشته لهذا البيت وأمثلة شعرية مشابهة عن الادعاء الأموي في قرطبة بأحقية الحكم في الأراضي الإسلامية المركزية، أن ''هذه الادعاءات حول الأراضي الإسلامية عدا الأندلس ليست مجرد تصريحات بلاغية بل هي، على النقيض من ذلك، إعلان عن خطط للتوسع الأموي. وطبقاً لشعراء قرطبة فإن الأصقاع الإسلامية تنظر بعين الحسد إلى خليفة قرطبة المنتصر 'كما تنظر النساء من طرف حجبهن' (ابن شخيص)''.[٥٢]

وبالرغم من أننا ندرك أن لا شيء في الشعر مجرد بلاغة بسيطة، ونعلم أيضاً أنه في مطلع سنة ٣٦٣هـ/٩٧٤م أغار الحسن الأعصم القرمطي غارة غير موفقة على القاهرة[٥٣] وأن حلب كانت في ذلك الوقت خاضعة للروم،[٥٤] فمن الأفضل أن ننظر في معظم هذه الدعاوى والتحريضات الشعرية على غزو الأراضي الإسلامية المركزية بوصفها عبارات إيديولوجية أكثر منها خططاً محددة للتوسع الأموي. ذلك أن كل أدعياء الخلافة، سواء أكانوا عباسيين أم أمويين أم فاطميين، كانوا يشتركون في عقيدة واحدة هي أن ثمة إسلاماً حقيقياً واحداً وخليفة شرعياً واحداً. فمن ادعى الخلافة فقد ادعى أنه الحاكم الشرعي الوحيد لجماعة المسلمين.[٥٥]

وما هو جدير بالملاحظة في هذا المقطع، البيت ٥٦، حيث المحاكاة اللفظية لقصيدة أبي تمام، ''السيف أصدق أنباء'' (البيت ٣٥، انظر أعلاه)، حيث التورية الخاصة بتناقض الحظ بين الجانبين، والبيتان ٥٧ و٥٨، واللذان يستعيران عباراتهما النهائية من بيتي أبي تمام ٥٩ (نضج التين والعنب) و٤٩ (أوتاد الخيمة وطنبها) (انظر الفصل ٥).[٥٦] ومن الصعب أن نعرف تماماً ماذا كان يريد ابن شخيص في هذه اللحظة أن ينقله إلى المتلقين القرطبيين من خلال ترديده الواضح والملح، وتقريباً بصورة

''ببغائية،'' لأصداء قصيدة أبي تمام. ولعلي أقترح، مع ذلك، أن هذه الأصداء في هذه المرحلة من القصيدة يراد بها أن تخلق ''مطابقة أسطوريّة'' (إلى جانب التطابق الصوتي والبلاغي) حيث يتم الربط بين هزيمة المستنصر القرطبي الأموي للأدارسة ''الروافض'' وحملته المتوقعة (على الأقل شعريًّا) على الفاطميين وبين الخليفة العباسي المعتصم ونصر المحتفى به على الروم الكفار في عمورية. ومهما يكن الموقف السياسي الراهن بين الأمويين في قرطبة والعباسيين في بغداد، صعب المأخذ، فمن الواضح من قصيدة ابن شخيص أن سلفه أبا تمام نجح في التحويل الأسطوري لحملة عمورية بوصفها نصراً إسلاميًّا نموذجيًّا على الكفار. ومع عدم ذكر اسم أيٍّ أحد من المنافسين الأمويين في بغداد، فإن ابن شخيص قادر من خلال المعارضة، ومن خلال المحاكاة اللفظية للقافية والبحر والعبارات الأساسية، ومن خلال محاكاة أسلوب أبي تمام البديعي، ومن خلال ''سرقة'' بعض أبياته، على تفعيل النموذج الأصلي (الأسطوري والشعري كليهما) للنصر الإسلامي وعلى تبني أسطورة ''المصير الجلي'' الإسلامي للأمويين في قرطبة، في الوقت الذي ينسب فيه إلى أعدائهم داخل حظيرة الإسلام دور عدو الإسلام، والذي يلعبه في قصيدة أبي تمام الروم المسيحيون الكفار.

تعطينا الأبيات ٥٩–٦٦ ختاماً للقصيدة، يلخص الاحتفال بالنصر العسكري، والخصب الزراعي أو النباتي، وعيد الفطر، وهي العناصر المذكورة في القسم الافتتاحي من القصيدة (الأبيات ١–٧). وإذا ما اتبعنا النمط الموسمي المذكور سابقاً، نستطيع أن نعتبر عصيان بني حسن تعبيراً عن مرحلة الإماتة (الفوضى والتهديد بعدم الحصول على فرصة جديدة للحياة–متمثلة هنا في دوام الأسرة الأموية في قرطبة) والحملة العسكرية والمتاعب الملازمة لها تعبيراً عن مرحلة التطهر (تخليص المجتمع من العدوى الأخلاقية السياسية والدينية للعصيان). ومن ثم يمكن أن نعتبر مرحلة الملء مطابقة للنصر العسكري لتكون علامة على مرحلة الإحياء (إنعاش المجتمع لتأمين فرصة جديدة للحياة وضمان استمرار النظام الكوني). وبهذه الطريقة يكون الموقف السياسي–العسكري على نفس مستوى الدورة الموسمية الزراعية (الشمسية) ومتحداً معها أسطورياً، بحيث يصبح إحياء مملكة من خلال الغزو العسكري متحداً مع الخصب الزراعي أو النباتي. وفي الوقت نفسه يقف النصر العسكري كذلك على نفس مستوى التقويم القمري الإسلامي متحداً معه أسطورياً من خلال اتحاده مع نمط التلوث (الأخلاقي) ⟵ التطهر⟵ نمط التطهير عبر الصوم والاحتفال برمضان وعيد الفطر.

وباختصار، يمكننا أن نوحد بين الختام، مثله مثل البداية، وبين مرحلة الابتهاج من النمط الموسمي عند جاستر، أي الاحتفال بتجديد النظام الكوني. والعنصر المهيمن هنا هو إضفاء السمة الأسطورية (أو عملية التحويل الأسطوري) الحملة العسكرية للخليفة، ومن خلالها، دوام الحكم الأموي في قرطبة. وهكذا يربط البيت ٥٩ بين وجه الخليفة الطلق والسنة الخصبة، يتبعه في البيت ٦٠ دعاء الشاعر بدوام قوة الخليفة وعزه. وفي فكرة البيت ٦١ يجعل الشاعر الخليفة، بالنظر إلى منح الهدية الطقوسي وتهنئة العيد، هدية العيد التي خلعها الله ''المهنئ'' على الإسلام. كذلك يستحضر الشاعر الخصب الطبيعي أو النباتي مرة أخرى في البيت ٦٢، حيث يصف الأرزاق التي ينالها جند الخليفة المنتصرون بأنها مثل الفيضان؛ وبدلاً من أن تكون الرتبة الوظيفية هي التي تصنع الرجل، فإن قواد الخليفة قد أعلوا من شأن رواتبهم وأقدارهم. وفي البيت ٦٣، يربط الشاعر، طبقاً لصورة الخصب في التقليد الشعري، بين كرم الخليفة والمطر الغزير، ''الغيث.'' وفي البيت ٦٤ يعبر الشاعر بدقة متناهية عن المشروع الكلي للقصيدة-أي إضفاء السمة الأسطورية على الحملة العسكرية للخليفة كي يوحدها بالدورتين الشمسية/ الموسمية والتقويمية الإسلامية/ القمرية، وبذلك يضمن خلودها: فالنصر العظيم والسنة الخصبة المزدهرة اللذان يحتفل بهما خصوصاً في عيد الفطر هذا هما ما تدعى به أيام المستنصر (انظر البيت ٤٨). ويعبر الشاعر هنا عن فكرة التلوث والتطهير من خلال كلمة ''القشب'' أي الشيء الجديد، والمصقول، أي بعد أن كانا صدئاً. وفي البيتين الختاميين ينتقل الشاعر من الخلود الأسطوري والشعري إلى ''فرصة جديدة للحياة الدائمة،'' ذات طبيعة أكثر عملية وربطاً باستمرارية الحكم في العائلة، أي الحكم الوراثي وذلك في دعوة المستنصر إلى تعيين ابنه، أبي الوليد، ولياً لعهده.

ومن بين الوظائف التي تؤديها القصيدة يمكن أن نفرز أكثرها جدارة بالملاحظة في سياق الدراسة الحالية. فأولاً، تقوم القصيدة، وبخاصة من خلال توحيد ابن شخيص للأنماط المتجانسة للحملة العسكرية، والتقويم الزراعي أو النباتي الشمسي، والتقويم الديني الإسلامي القمري، بإضفاء السمة الأسطورية والشعرية على الحدث، محولة إياه من الطبيعة الفانية إلى الخلود الدوري. وعلاوة على هذا، وبالنظر إلى الاحتفال الذي يصفه ابن حيان، فإن للقصيدة وظيفة تفسيرية. ومن ثم تصبح القصيدة نفسها، مثلها مثل الزينة الفخمة والمناظر الهائلة للاحتفال، أحد عناصر مرحلة الابتهاج. وأخيراً، فالمحصلة النهائية لكل هذه الوظائف هو إعادة تأكيد شرعية الحكم العربي الإسلامي الذي يعد المستنصر، عبر القصيدة، نموذجه الخاص والعام معاً.

أما القصيدة الثالثة في مناقشتنا، فهي قصيدة مدح للخليفة سليمان، ومن الواضح أنها كانت في عيد الأضحى لسنة ٤٠٣/١٠١٣، وهي تأتي إلينا نتاجاً لظروف سياسية جد مختلفة عن ظروف القصيدتين السابقتين اللتين كتبتا قبل حوالي أربعين سنة من كتابتها، ومن ثم فهي وليدة حقبة مضطربة من تدهور الخلافة الأموية في قرطبة. وتمتد حياة صاحبها، الشاعر ابن دراج القسطلي (٣٤٧-٤٢١/٩٥٨-١٠٣٠)، على رقعة هذه الحقبة تحديداً.[٥٧]

وفي أقرب صورة ممكنة، يمكن القول بأن انهيار الحكم الأموي في قرطبة قد عَجَّلَ به ابن الحكم الثاني المستنصر وولي عهده، هشام الثاني، الذي كان ألعوبة في أيدي حجابه العامريين، مما أوصله إلى أن جعل من آخر أولئك الحجاب عبد الرحمن شنشلو، ولي عهده وذلك في ربيع الأول ٣٩٩هـ/ نوفمبر ١٠٠٨—الأمر الذي أثار حفيظة أحفاد المروانيين الآخرين (أي الأمويين في قرطبة). وقد تسبب ذلك في إذكاء نار الفتنة والحرب الأهلية التي أطاحت بالحكم الأموي، وأدت إلى تأسيس حكم ملوك الطوائف، ومهدت الطريق إلى الغزو المضاد (Reconquista)، أي حرب الاسترداد وطرد المسلمين من الأندلس.

وقد تبع ما قام به هشام الثاني من عمل مشؤوم كان عبارة عن انقلاب داخلي كانت نتيجته خلافة مرواني آخر هو محمد بن هشام المهدي (٣٩٩هـ/ ١٠٠٩م)، والقبض على شنشلو وإعدامه. ثم قام سليمان بن الحكم بن سليمان، ممدوح ابن دراج في القصيدة الراهنة، وهو أحد أحفاد عبد الرحمن الثالث، تمرد بمساعدة البربر وسانشو جارثيا، كونت كاستيل. وقد وصلت قوات سليمان إلى Guadamellato في ١١ ربيع الأول، سنة ٤٠٠هـ/ ٣ من نوفمبر ١٠٠٩م. وبعد يومين التحمت مع قوات المهدي في قنتيش وهزمتها. وكان سليمان نفسه، بعد مدة قصيرة من تنصيب هشام نفسه خليفة، قد نَصَّبَ نفسه خليفة واتخذ لقب المستعين (في ١٧من ربيع الأول، ٤٠٠هـ / ٩ من نوفمبر، ١٠٠٩م). وأدّى هذا إلى حرب أهلية بين سليمان بمساعدة حزبه البربري من ناحية، وقريبه المهدي من ناحية أخرى. ولم تُسَلِّمْ بحق سليمان في تَبَوُّءِ العرش إلا المناطق الجنوبية، وفي الوقت نفسه، ضاق سكان قرطبة ذرعاً بالبربر. وتوجه المهدي إلى طليطلة حيث استمر الاعتراف به بوصفه الحاكم الشرعي الوحيد. وبعد أن ضمن تأييد اثنين من الكونتات الفرنكيين، هما ريموند بورديل الثالث حاكم برشلونة وأخيه إرمنجود

(أرمنقول) حاكم أورجل Urgel، اتخذ سبيله إلى قرطبة. وتقابل مع سليمان وأعوانه من البربر في عقبة البقر، شمال غرب قرطبة، حيث دار قتال شرس في ٥ من شوال، سنة ٤٠٠هـ/٢٢ من مايو، ١٠١٠م. وقتل إرمنجود، ولاذ سليمان بالهرب، واستولى المهدي، وقوات الفرنكيين على قرطبة في اليوم التالي. وقد تتبع المهدي، مدفوعاً بضغط مساعديه القطالينين الذين لم يستطع دفع رواتبهم، البربر حيث هُزِمَ وتخَلَّى عنه القطالونيون. وسرعان ما نرى هشام الثاني قد استتب الأمر له مرة أخرى في قرطبة، واغتيل المهدي على يد السلافيين من الموالين للعامريين. ومع ذلك، فقد رفض البربر وسليمان مبايعة هشام الثاني. وأدى هذا إلى حصار طويل وقاس لقرطبة تبعه سلب ونهب وحشيان حتى استسلمت المدينة في النهاية، وأخيراً دخلها سليمان مرة أخرى منتصراً في ٢٧ من شوال سنة ٤٠٣هـ/١٠من مايو سنة ١٠١٣م.[٥٨] ويؤرخ محمود علي مكي القصيدة، واضعاً في حسبانه هذه الحقائق التاريخية وملاحظات ابن خيان الملحقة بالنص في ذخيرة ابن بسام وذكر العيد في مفتتح القصيدة وختامها، بوقت عيد الأضحى، أي العاشر من ذي الحجة، لسنة ٤٠٣هـ/ يونيو ١٠١٣م، بعد استعادة سليمان للخلافة في شوال من العام نفسه.[٥٩]

تقع هذه القصيدة، مثلها مثل القصيدتين السابقتين، أو بالأحرى الأقسام التي أوردها منها ابن بسام في الذخيرة، موضوعاتيًا في قسم المديح كليًا من بين أقسام القصيدة الكلاسيكية. وتفتتح القصيدة (الأبيات ١-٤) بالاحتفال بعودة الخليفة سليمان في سياق العيد؛ ثم تتحول إلى موضوع سليمان بوصفه وريثاً للشرعية الأموية وولاء أنصاره، وخصوصاً من قبائل البربر (الأبيات ٥-٩). أما العمود الفقري للقصيدة فيتكون من تصوير أسطوري-شعري لهزيمة سليمان للمسيحيين الكفار (الأبيات ١٠-٣١)، يتبعه ختام موجز ودعاء (الأبيات ٣٢-٣٤).

يقدم الشاعر الأندلسي وصاحب المختارات ابن بسام (ت ٥٤٣/١١٤٧) في مختاراته الأدبية الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة القصيدة، مقتبساً تعليقات ابن حيان:

> حكى أبو مروان بن حيان قال: ما استوسق الأمر بقرطبة لسليمان حسبما وصفناه تعرض لمديحه من كان ثوى بقرطبة من بقية الشعراء العامريين رجاء في ثمد نواله، فصاغوا في مديحه أشعاراً حسنة استذموا فيها الدين والمروءة، وأنشدها أكثرهم في مجلس حفلة علانية فأصغى وهش، ثم غل المديح فما بَلَّ ولا رَشَّ؛ وتم لذلك تقويض الجماعة عن حضرة قرطبة، وتخلى الكثير منهم عن ولايته. فامحى لذلك رسم الأدب بها، وغلب

عليها العجمة، وانقلب أهلها من الإنسانية المتعارفة إلى العامية الصريحة، وفارقوا الحرية.

وكان ممن شهر امتداحه للخليفة سليمان يومئذٍ، وحفظ كلامه من تلك الطبقة العلية أبو عمر أحمد بن محمد بن دراج القسطلي وقد كان إلى وقته ذلك ثاوياً بقرطبة، يحسب أن سليمان سيجيره من الزمان؛ وكان النجم أدنى من ذلك إليه. دخل عليه أول مجلس كان له بالقصر فأنشده قصيدته التي أولاها: [بحر الكامل، القافية: ـِدها/ ـُدها]

١- شَهِدَتْ لَكَ الأعيادُ أنَّكَ عيدُها ... بِكَ حَنَّ مُوحِشُها وآبَ بَعيدُها

٢- وأضاءَ مُظلِمُها وأفرَخَ رَوْعُها ... وأطاعَ عاصِيها ولانَ شديدُها

٣- وصَفَتْ لنا الدُّنيا فَشَبَّ كبيرُها ... في إثْرِ مَا قَدْ كَانَ شابَ وليدُها

٤- ما كَانَ أجمدَ قَبلَ يَوْمِكَ بحرَها ... فالآنَ فَجَّرَ بالنَّدى جُلْمُودُها

٥- فارتاحَ بيتُكَ في أباطِحِ مَكَّةٍ ... لمعادِ أيامٍ دنا مَوْعُودُها

٦- لِمواكِبٍ صَهَلَتْ إليكَ خُيولُها ... وكتائِبٍ خَفَقَتْ عَلَيْكَ بُنودُها

٧- شَغَفاً بدَعْوتِكَ الّتِي قَدْ طالَما ... عَمَرَتْ تهائِمُها بها ونُجُودُها

٨- حَتَّى ارتقَيْتَ من المنابِرِ رُتْبَةً ... عَزَّتْ بهَا غُرُّ الرجالِ وَصِيدُها

٩- فِي قُبَّةِ المُلكِ الّذِي صِنْهَاجَةٌ ... وزَنَاتَةٌ أطنابُها وعَمودُها

١٠- صَدَقَتْكَ أيَّامَ النُّزالِ سُيُوفُها ... ضَرْباً وَفِي يوم النِّفارِ عُهودُها

١١- يا ساعَةً مقطوعةً أرْحامُها ... لا البرُّ شاهِدُها ولا مَشْهُودُها

١٢- يوماً أذلَّ كِرامُهُ لِلِئامِهِ ... وَسَطَت بأحرارِ الملوكِ عبيدُها

١٣- وتَوَاكَلَتْ أبطالُها فِي كُرْبَةٍ ... عَيَّتْ بهَا سادَاتُها ومَسودُها

١٤- لا يَهْتَدِي سَمْتَ النَّجاةِ دَليلُها ... دَهَشاً ولا وَجْهَ السَّدادِ سديدُها

١٥- حَتَّى طَلَعْتَ لَهُم بأسعدِ غرَّةٍ ... طَلَعَتْ عَلَيْهِم فِي السَّماء سُعودُها

١٦- واستَوْدَعُوا جنبَيْ شُرُنْبَةَ وَقعَةً هدَّ الجبالَ الراسياتِ وَئيدُها

١٧- دلَفوا إلَى شهباءَ حان حَصادُها وَطَلَى رُؤوسُ الدَّارعين حَصيدُها

١٨- وشِعابُ قَنتيش وَقَدْ حَشَرَتْ لَهُمْ أممٌ بُغاةٌ لا يُكتُّ عديدُها

١٩- تركَوا بهَا ظَهْرَ الصَّعيدِ وَقَدْ غَدا بطناً، وأجسادُ الغُواةِ صعيدُها

٢٠- وكَتائِبُ الإفْرَنج إذ كادَتْكَ فِي أشياعِها والله عنكَ يكِيدُها

٢١- بسوابحٍ فِي لَجٍّ بحرٍ سَوابِغٍ فاضتْ عَلَى الأرض الفضاءِ مُدُودُها

٢٢- ولقد أضافُوا نسرَها وغُرابَها وقِراهُما طاغوتُها وعَميدُها

٢٣- شِلْوٌ لأَرْمَنْقُورها حشِيَتْ بهِ للزَّحفِ ثُمَّ إلَى الجَحيمِ حُشُودُها

٢٤- ودَنَوا لَهَا فِي آرَ تَحْتَ صَوارِمٍ وَرِيَتْ بعزٍّ المسلمينَ زُنودُها

٢٥- من بعْدِ مَا قَصفُوا الرِّماحَ وأصلَتُوا بيضاً يُشايعُ حَدَّها توحيدُها

٢٦- فكأنَّما رُفِعتْ لَهَا صُلبانُها فِي ظِلِّ هَبوَتِها فَحَانَ سُجُودُها

٢٧- وبجانِبِ الغَرْبيِّ إذْ أقْدَمتَها شَعثاءَ يُبَشِّرَ بالفُتُوحِ شهيدُها

٢٨- ضَرَبُوا عَلَى الأُخدودِ هامَ حُماتِهِ حَتَّى عَبَرْنَ وجِسرُهُنَّ خُدودُها

٢٩- فِي وَقعةٍ قامت بعُذرِ سيوفِهِمْ لَوْ ذابَ من حَرِّ الجِلادِ حديدُها

٣٠- ويضيقُ فِيهَا العُذْرُ عن خَطِيَّةٍ سمراءَ لَمْ يُورِقْ بكفِّكَ عُودُها

٣١- فيها رأيتَ العزَّ حَيْثُ تُريدُهُ وسوابِغَ النَّعماءِ حَيْثُ تريدُها

٣٢- فاقبلْ فقد ساقَتْ إليكَ مُهورَها أكْفاءُ حَمْدٍ لا يُذَمُّ حَميدُها

٣٣- بِدْعاً من النظمِ النفيسِ تَشابَهَت فِيهَا الجواهِرُ دُرُّها وفَريدُها

٣٤- وَليَهْنِها أيّامُ عِزٍّ كلُّها عِيدٌ وأنتَ لِمن أطاعكَ عِيدُها[٦١]

وتكتسب ملاحظات ابن حيان أهمية خاصة لنا إذ إنها تكشف عن العلاقة بين قصيدة المدح وبين القيم والثقافة البلاطية بصورة عامة. فأولاً، يصور ابن حيان دور

قصيدة المدح في التبادل طقوسي بين القصيدة والجائزة بوصفه أساساً متيناً ذا طبيعة دينية، تقوم عليه الثقافة البلاطية. إن فشل الممدوح في مكافأة الشعراء جرياً على العادة والتوقع يؤدي إلى تشتت الشعراء وانحطاط الثقافة في قرطبة وانقلاب إلى العامية الصريحة ومفارقتهم للإنسانية المتعارفة—على حد تعبير ابن حيان. وبالنظر إلى القصيدة الراهنة، تخبرنا هذه الملاحظات بأنها كانت القصيدة الأولى التي مدح بها ابن دراج الخليفة سليمان.، وكما بينا في الفصول السابقة (انظر خصوصاً الفصلين ٢ و٦)، يمكن أن تؤدي قصيدة المدح العربية وظيفة الإعلان عن الولاء، أي المبايعة، لولي نعمة جديد، وهكذا سوف يحدث تبادل طقوسي وتعاقدي بين القصيدة والجائزة، مما يؤسس رابطة من الولاء والتبعية بين الاثنين. وينبغي أن يكون معنى إعلان الولاء الجديد، وهو في الحقيقة إعلان عن الخضوع أو الاستسلام، خطيراً على نحو خاص ها هنا، طالما كان ابن دراج شاعراً مادحاً في بلاط العامريين. وفي ضوء الموقف السياسي آنذاك، يمكن أن نتوقع بالمثل في القصيدة الراهنة تأكيداً لاستعادة الحكم الأموي المرواني وشرعيته.[61] وهكذا تصبح كل الأنماط الأسطورية والطقوسية التي قدمناها حتى الآن قابلة للتطبيق على هذه القصيدة وكذلك الاستخلاص منها، أيضاً.

تفتتح القصيدة بزعم أن الخليفة الأموي العائد سليمان يشبه العيد بين الأيام، وبهذا مهدت القصيدة لعملية تحويل أسطوري للحاضر التاريخي—وهو هنا استعادة سليمان للخلافة—وإدماجه في الدورة التقويمية الإسلامية الدينية القمرية، وهي عملية مألوفة لدينا الآن.[62] ومن المألوف، أيضاً، المصدر الواضح الذي استقى منه ابن دراج استعارته المهيمنة، وهي ''لكل امرئ من دهره ما تعودا،'' التي قالها سيد المديح في المشرق، المتنبي للأمير الحمداني سيف الدولة ٣٤٢/٩٥٣، والتي ناقشناها في الفصل ٦.[63] وابن دراج، الذي تشبه مكانته في الأندلس بمكانة المتنبي في سوريا،[64] لا يتبنى جناس المتنبي لكلمة ''العيد'' فحسب، وإنما يبني قصيدته كذلك على التوتر والصراع بين الإسلام والمسيحية وهو ما يبدو مشتقاً من نموذج المتنبي نفسه.[65] وتتقدم القصيدة من البيت ١ حتى البيت ٤ واصفة حكم سليمان في عبارات أسطورية عن التجديد، والعودة، والميلاد الجديد. كما أن القصيدة لا تغفل البعد السياسي، كما في البيت الثاني حيث يصنف إخضاع المتمرد العاصي من بين أشكال التطهير بعد التلوث.

وتتحول الأبيات الستة التالية (٥–١٠) إلى موضوع شرعية الحكم الأموي. ومن الإشارات الفعالة على نحو خاص هنا في البيت ٥، أن الأصول المكية بل القرشية لبني أمية مستحضرة وموصوفة بأنها في فترة كمون حتى يحين الوقت قريباً. وقد أضفي على

البيت قوة بلاغية إضافية من خلال استحضاره عبارة ''معاد أيام'' وكلمات ''الأيام'' و''العيد'' من (الجذر نفسه ع—و—د، كما في 'معاد') في البيت الأول ثم إضافة الجناس داخل البيت بين كلمة ''معاد'' وكلمة ((موعود)) من الجذر (و—ع—د)، حيث يلعب الشاعر مرة أخرى بالجذر اللغوي كما رأينا في القصيدة المصدر لدى المتنبي. وهكذا لا تُقَدِّمُ لنا الدورة التقويمية على أنها مجرد تكرار، بل بوصفها تحقيقاً لوعد الأيام، أي الحكم الأموي المقدر إلهيًا. ومن ثم فإن إخلاص الجند وتفانيهم في سبيل الدعوة — التي تحمل حقًا معنًى دينيًا — يرتبط بمعنى أسطوري عن الحاكم الشرعي ورخاء البلاد (البيتان ٦—٧). يصل هذا الجزء إلى ذروته في إعادة تأكيده الولاء للنظام: أي ارتقاء الممدوح إلى الخلافة، أي مكانه الصحيح في نظام الرتب التي تشكل المجتمع (البيت ٨)؛ ثم في الاستعارة المألوفة للهيمنة بوصفها خيمة أو قبة، وتكون الآن قبائل البربر الموالية ''أطنابها وعمودها'' (البيت٩)؛ وأخيراً إخلاص تلك القبائل في الحرب وفي السياسة (البيت١٠). وبالجملة، فإن عماد الحكومة الإسلامية الصحيحة (أو، في هذه الحالة، أي حكومة) هو نظام من الرتب يتبوأها الناس المؤهلون والأوفياء بعهود الولاء والالتزام.

يقابل الشاعر تصويره النابض بالحياة للحكومة الإسلامية المستقرة والمزدهرة بصورة الفوضى في الأبيات ١١—١٤ التي عَمَّتْ قبل تَبَوُّءِ سليمان الخلافة، مشيراً هنا إلى أحداث سنة ٤٠٠ هـ/ ١٠٠٩م. ويصور الشاعر الطبيعة العائلية لهذا الصراع (أي بين سليلي مروان، وسليمان والمهدي) في عبارة ذات وجهين عن الخصوبة الفاشلة في البيت ١١ حيث يمكن قراءة ''مقطوعة أرحامها'' بوصفها معادلة لـ ''شق الأرحام.'' ويصور البيت ١٢ الفوضى الاجتماعية بخاصة العسكرية الناتجة عن الحكم غير الشرعي: فقد تَذَلَّلَ الكرامُ لِلِّئَام، وَسَطَا العبيدُ على الملوك الأحرار، (انظر هجاء المتنبي لكافور، في قصيدة 'عيد بأية حال عدت يا عيد؟'' الأبيات ٥—١٦، في الفصل ٦)؛ وهربَ الأبطالُ في رُعْبٍ، كما ضَلَّ الأدلاء، وأخفق الرمي (الأبيات ١٢—١٤). ويقدم الشاعر استعادة سليمان للنظام والرفاهية في البيت ١٥ في سياق طلوع الهلال علامة على الحظ السعيد. وتنقل كلمة ''غرة'' (بما فيها من بياض الوجه، وطلوع الهلال، وشفق الفجر) في الحال صورة ملامح الخليفة المتألقة والتجديد الذي يرمز إليه الهلال. يشير هذا في التقويم القمري الإسلامي إلى شهر جديد، ويرتبط بخاصة بشهر شوال الذي يشير إلى نهاية شهر الصوم، رمضان، وحلول عيد الفطر.

وتشير الأبيات ١٦—٣١ إلى المعركة التي دارت في عقبة البقر التي خسر فيها، ببساطة، سليمان الخلافة في قرطبة للمهدي. وتكشف هذه الأبيات، عندما نتأملها في ضوء الروايات التاريخية للصراع بين سليلي البيت المرواني، سليمان والمهدي، عن عملية تحويل أسطوري، تتحول فيها الفتنة أو الحرب الأهلية بين المسلمين الأقارب إلى جهاد أو حرب مقدسة بين الحاكم المسلم الشرعي والمسيحي الكافر. ويحقق الشاعر هذا بصورة رئيسة بإغفال ذكر المهدي وقواته التي بلغت ٣٠,٠٠٠ مسلماً، والتركيز عوضاً من ذلك على الكونتين الفرنكيين وقواتهما التي بلغت ١٠,٠٠٠جنديًّا.[٦٦] وتترجم المعركة التاريخية لسليمان ضد المهدي إلى صراع طقوسي كوني بين الخير والشر، ويقوم بالأدوار ها هنا الإسلام والمسيحية، على التوالي. وبرغم تحديد الأسماء والأماكن، فإن مثل هذا التحديد لا ينبغي أن يخدعنا فنقبل النص من حيث هو صحيح تاريخيًّا. وذلك أن الصور نموذجية وأسطورية وشعرية، كما أن أهداف القصيدة سياسية إلى حد بعيد. وهكذا، على سبيل المثال، في البيت ١٧ نجد الرفاهية التي يحققها النصر العسكري مشبهة بالخصب الزراعي: فوقت الحصاد قد حان والمحصول هو رؤوس الأعداء. ويلعب البيت ٢٠ على الآيتين القرآنيتين ٨٦: ١٥—١٦، حيث يقول الله عن أعداء الإسلام: ”إنهم يكيدون كيداً وأكيد كيداً.“ أما وصف الجيش في البيت ٢١ فتقليد شعري خالص سواء في الصورة أو في المفردات. وشفرات الأسنة المنتصرة مسلمة بمثل ما هي حادة (البيت ٢٥)؛ ويقود القائد المسيحي حشوده إلى الجحيم (البيت ٢٣). وأخيراً، يعبر الشاعر عن عادة بث الحياة من خلال النصر العسكري مرة أخرى في صورة نباتية عندما يسأل الشاعر لماذا لم تورق الرماح الخطية في يد الخليفة (البيت ٣٠).

وما يجدر بالملاحظة ويثير الاستغراب على وجه خاص هنا ليس مجرد تصوير الشاعر الفتنة (أي الحرب الأهلية) بأنها جهاد، وإنما تصوير الأحداث التي أدت إلى استعادة سليمان الخلافة في قرطبة بحيث تتحول خسارته إلى نصر، وأما الحصار الوحشي وإعادة غزو قرطبة فلا يذكره الشاعر على الإطلاق — ويرجع هذا دون شك إلى حساسية المناخ السياسي السائد حينذاك.

وتحتوى الأبيات الختامية (٣٢—٣٤) على فكرة طريفة إلا أنها معقدة، يبدو الشاعر فيها وقد جعل من قصيدته عروساً وأبيات المدح فيها مهرها. ويتسبب هذا في بعض الإبهام، الذي قد يكون مقصوداً، بين العروس والمهر، ويتبع ذلك استعارة أخرى عن القصيدة /المهر/العروس بوصفها عقداً منظوماً على نحو بديع. إن وصف القصيدة بالعروس، وهو وصف معروف عند شعراء مثل أبي تمام، يُضَمِّنُها معنى العذرية— أي

الابتكار والأصالة—كما نرى في مطلع البيت ٣٣، ''بدعاً.'' وبالإضافة إلى ذلك، بطبيعة الحال، فإن استعارة الزواج توحي بأنه كما أن العروس سوف تنجب لإحياء سلالة الزوج واستمرارها، فإن قصيدة المدح سوف تخلد اسم الممدوح. وكذلك توظف استعارة العقد التقليدية، لا لإعطاء فكرة القافية والوزن — أي النظم المرتب لقصيدة، فحسب، بل للتعبير عن فنيتها، وعن كونها فريدة من نوعها وعن قيمتها وجمالها الدائمين. ويبدأ البيت الختامي للقصيدة بتهنئة العيد للقصيدة نفسها، ولكن يجب أن نفهم أن أيام المجد للقصيدة تعني المجد الدائم للممدوح.، وأخيراً يختم ابن دراج قصيدته بإعادة موجزة للبيت الأول وبإعلانه عن خضوعه وطاعته: إن الخليفة، لمن يطيعه، عيد بين الأعياد.

وهكذا تقوم قصيدة ابن دراج بوظيفة الإعلان عن الخضوع والولاء للحكم الأموي في قرطبة (دونما إلماح إلى أنه قد يكون هناك مروانيون آخرون للاختيار من بينهم)، وتأكيد شرعية هذا الحكم في سياق النسب والنجاح العسكري، ومكان الخليفة في المحيط الكوني الإسلامي. ومرة أخرى، يتم إدماج الحدث العابر في الدورة الإسلامية الدينية المتكررة من خلال عمليتي التحويل الأسطوري والشعري، على نحو بارع الإيجاز وذلك في استعارة بيتي المطلع والختام: ''شهدت لك الأيام أنك عيدها.''

على الرغم من أن قصيدة ابن دراج، على نحو لا تخطئه العين، تجربة طريفة تجري على نسق المتنبي في أسلوبها، فإننا نستشفُّ فيها شعوراً بالاكتفاء الذاتي في مقابل الشعور بالتوتر وعدم الأمان الذي يُخَيِّمُ على القصيدتين الأوليين المتناولتين في هذا الفصل. ومهما يكن من أمر، فينبغي أن نتذكر أنه خلال حقبة الخلافة القرطبية ولبعض الوقت بعد ذلك، أن الاستيلاء على شارات القوة والسلطة من المشرق العربي—الإسلامي تَمَيَّزَ بالاستيلاء على الأصوات الشعرية لشعراء المديح العظام في المشرق، وفي مقدمتهم أبو تمام والمتنبي.

وعودة مرة أخرى إلى ملاحظات ابن حيان التمهيدية لقصيدة ابن دراج، ربما أمكننا أن نستدل من فشل عملية التبادل الطقوسي في قصيدة المدح على الكثير من قوته ووظيفته. فتظهر الآن عملية التبادل الطقوسي بين قصيدة المدح والجائزة من حيث هي عملية نموذجية للعقد الاجتماعي والولاء النموذجي اللذين يقوم عليهما المشروع الاجتماعي والثقافي للحكم العربي الإسلامي كله. وطبقاً لمنطق ابن حيان نستطيع أن نقول إن الفشل في إتمام هذا الطقس التعاقدي على نحو صحيح، كما حدث في فشل الخليفة سليمان أن يمنح الجائزة التي يلزمه بها المدح نفسه، فإن هذا يعد إشارة إلى انهيار

الثقافة العربية–الإسلامية، وإلا فإنه يشير إلى الزوال الوشيك للخلافة القرطبية في الأندلس فحسب.

ختـــام

لو راجعنا الآن مسارَ القرون الخمسة تقريباً للفصول السبعة في الدراسة الراهنة، لاستطعنا أن نرى كيف رَصَدَتْ قصيدةُ المدح العربية الكلاسيكية المفاهيمَ الجاهليةَ عن الملكية المقدسة والأنماط الطقوسية، مثل الخطيئة والتكفير، كي تُبْدِعَ نوعاً شعريًّا قادراً على صياغة إيديولوجية عربية–إسلامية للحكم الشرعي وإشهارها. وهكذا جمعَ شعراءُ المدح في الإسلام بين فكرة التعيين الإلهي وبين القيم الجاهلية للقوة والشهامة (الفتوة) وفكرة النبل (المروءة) التي تُجَسِّدُهَا هذه القيمُ لتوليد أسطورة عن ''المصير الجلي'' الإسلامي بمعنى، التاريخ الغائي للإسلام المنتصر. وتثبيتاً لهذه الإيديولوجية في قصيدة المدح، فإن أعراف النوع الشعري–شكله المتميز، معجم مفرداته، صوره الشعرية–تَضْمَنُ ثباتاً وحفظاً لجوهر القيم الإسلامية، في حين تُمَكِّنُ مُرونةُ شكل القصيدة في الوقت نفسه الشاعرَ من استخدامه في عملية التفاوض الحاذقة حول المكانة النسبية ورتبة الحاكم والمحكوم. وهكذا لا تُحْفَظُ القيمُ العربية–الإسلامية المُوَقَّرَة عَبْرَ الزمن بوصفها كلاماً في كلام، وإنما بوصفها مبادئَ مُضَمَّنَةً بفعالية في خطاب مُقْنِعٍ مُعاصِرٍ وَمُسْتَحْضَرَةً أدائيًّا لتنطبقَ على أحداثٍ سياسيةٍ جارية. إنَّ ثباتَ نوعِ القصيدة العربية يَسْمَحُ، أيضاً، بـ''التطابق الأسطوري'' بين الشعراء والممدوحين، وحتى بين القصائد نفسها، بما أنَّ كلَّ شاعرٍ يُعيدُ، في التقديم الاحتفالي لمدحته أمام الممدوح، تَمْثيلَ التبادل الطقوسي الذي يُجَسِّدُ العلاقةَ بين الحاكم ورعاياه. لقد مَكَّنَ تقليدُ القصيدة، من زمن الجاهلية وحتى الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي، الثقافةَ العربيةَ مِنْ أنْ تَتَذَكَّرَ ماضيَها، وتُشَكِّلُ حاضِرَها، وَتُصَوِّرُ مُسْتَقْبَلَها.

وبمعنىً إنسانيٍّ واسعٍ نستطيعُ أنْ نَرْصُدَ مَوْضِعَ الجاذبية الجمالية الخالدة للقصيدة في مجال العواطف والتجارب، من الحميمي إلى الاستبدادي، الذي تعبر عنه بحِذْقٍ وَدِقَّةٍ بالغَيْن. وهذه العواطف والتجارب تَمْتَدُّ كذلك من الرِّقَّةِ والنَّقاء اللذيْن تَتَمَيَّزُ بهما رَهَافَةُ غنائيةِ الفقد، والحنين، واليأس في النسيب، إلى العزيمة التي لا هوادة فيها لرجلٍ يَخْتَبِرُ ذاتَهُ الداخليةَ في مواجهة العالم الخارجي من خلال عبور الصحراء في الرحيل، وأخيراً، إلى التوتُّرِ والامتلاء بالحيوية، وكذلك نشوةِ الاحتفال بالنصر، اتصالاً

بالانهماكِ في الشأن السياسي في قسم الفخر. وتقريباً وبشَكْل يَنْطَوي عَلَى التَّنَاقُض الظَّاهِريِّ، فإنَّ ما نَكْتَشِفُهُ تَحْتَ سَطْحِ العَنَاصِرِ الثقافيَّةِ المُحَدَّدَةِ لِقصيدةِ المدح الكلاسيكية العربية ذاتِ الأعرافِ الثابتةِ بدرجةٍ عاليةٍ عَوَاطِفَ وَتَجَارِبَ هي عَوَاطِفُنَا وَتَجَارِبُنَا بشَكْلٍ جَوْهَرِي.

* ٧. شعرية الاحتفال والتنافس على الشرعية

قدمت صورة أخرى من هذا الفصل في مؤتمر عن اللغات والسلطة في أسبانيا الإسلامية، جامعة كورنيل، إيثاكا، نيويورك، في نوفمبر ١٩٩٤ وظهرت في سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ''القصيدة وشعرية الاحتفال: ثلاث قصائد مدح بمناسبة العيد في بلاط الخلافة القرطبي،'' في روس بران، محرر، لغات السلطة في أسبانيا الإسلامية،

Suzanne Pinckney Stetkevych, "Three 'Īd Panegyrics to the Cordoban Caliphate." In Ross Brann, ed. *Languages of Power in Islamic Spain*. Occasional Papers of the Department of Near Eastern Studies and Program of Jewish Studies, Cornell University, no. 3 (Bethesda, Md: CDI Press, 1997), pp. 1-48.

[١] من أجل نظرة عامة وأمثلة عن ثراء وتنوع الشعر العربي في الأندلس، انظر جيمس منرو، الشعر الأندلسي العربي: مختارات للطلاب،

James T. Monroe, *Hispano-Arabic Poetry: A Student Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1974).

ولتاريخ أدبي حديث، انظر ماريا روزا مينوكال، رايموند شايندلن، ومايكل سلز، محررون، أدب الأندلس،

Marí Rosa Menocal, Raymond Scheindlin, and Michael Sells, eds., *The Literature of al-Andalus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

[٢] انظر كوينت، اللحمة والإمبراطورية، خصوصاً ص٨.

[٣] من بين القصائد التي قيلت بوصفها تهنئة بالعيد مع تأكيد خاص على الاحتفالي وشارات سلطة الخلافة في الحقبة العباسية قصيدة البحتري (ت ٨٩٧/٢٨٤) للخليفة المتوكل بمناسبة عيد الفطر، والتي أرجو أن أعود إليها في دراسة لاحقة عن بردة النبي. انظر [أبو عبادة الوليد بن عبيد الله] البحتري، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط٣، ٤مج. (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧) ٢: ١٠٧٠-١٠٧٣، القصيدة رقم ٤٢١.

[٤] لوصف وتحليل مفصل لهذا الجزء من المقتبس (والذي لا يتعامل، مع ذلك، مع النصوص الشعرية)، انظر جبريل مارتينيز-جروس، إيديولوجية الأمويين: بنية شرعية الخلافة في قرطبة (القرنين ١٠-١١)،

Gabriel Martinez-Gros, *L'idéologie omeyyade: La construction de la légitimitéd du Califat de Cordoue (Xe-XIe siècles)* (Madrid: Casa de Veláquez, 1992). ch. 5. "Le califat immobile: Les *Annales* de 'Īsā al-Rāzī," pp. 129-55.

وعن الاحتفالات الموصوفة في المقتبس في سنوات ٩٧١-٩٧٤ بعد الميلادي، مع بعض الإشارات إلى نسخ أخرى منشورة لهذا الفصل، انظر جنينه م. سفران، ''الاحتفال والخضوع: التمثيل الرمزي للاعتراف بالشرعية في القرن العاشر بالأندلس،'' وانظر جنينه م. سفران، ''الدعوة إلى الإخلاص في الأندلس: دراسة في التعبير عن شرعية الخلافة،''

Janina M. Safran, "Ceremony and Submission: The Symbolic Representation of Recognition of Legitimacy in Tenth-Century al-Andalus," *Journal of Near Eastern Studies* 58, no. 3 (1999): 191-201; and Janina M. Safran, "The Command of the Faithful in al-Andalus: A Study in the Articulation of Caliphal Legitimacy," *International Journal of Middle East Studies* 30 (1998): 183-98.

[5] أبو مروان بن حيان القرطبي، المقتبس في أخبار بلد [أهل] الأندلس، تحقيق عبد الرحمن علي الحجي (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٥)، ص١٥٥. وانظر كذلك الترجمة الإسبانية، إميليو غارثيا غومس، الحوليات الشفوية للخليفة في قرطبة الحكم الثاني، برواية عيسى بن أحمد الرازي (٣٦٠-٣٦٤ هـ = ٩٧١-٩٧٥ م) [خليفة قرطبة في ''المقتبس'' لابن حيان]،

Emilio García Gómez, trans., *Anales palatines del califa de Córdoba al-Hakam II, por 'Īsā Ibn Ahmad al-Rāzī (360-364 H. = 971-975 J.C.)[El califato de Córdoba en el "Muqtabis" de Ibn Hayyān]* (Madrid: Socieddad de Estudios y Publicationes, 1967), p. 196.

وكلا الطبعتين العربية والإسبانية تعود إلى مخطوط وحيد من القرن التاسع عشر (انظر المقدمتين)، وكلاهما غامض في عدة مواضع. وقد حاولت أن أستخلص ترجمة إنجليزية متماسكة [وهي العربية هنا—المترجم].

[6] غارثيا غومس، الحوليات الشفوية، ص١٣.

[7] ديفيد كانادين وبرايس، طقوس الولاء، ص١.

[8] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٦٥. وهول يلاحظ، أيضاً، في الموضع نفسه أنه في المسيحية ''تنتقل بؤرة التركيز في هذا المخطط من النموذج الأصلي للخلق إلى النموذج الأصلي للخلاص،'' ص٦٥. انظر كذلك وينسنك، ''السنة السامية الجديدة وأصل الإيمان بالأخرويات'' وصياغة جاستر لـ''النمط الموسمي'' في جاستر، ثيسبس (انظر الفصلين ٢ و٦).

[9] كورت، ''الاغتصاب، الغزو، والاحتفالي،'' ص٣١.

[10] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٤٥.

[11] كورت، ''الاغتصاب، الغزو، والاحتفالي،'' ص٤٠.

[12] عن مبدأ أن الإمامة في قريش، انظر مونتجمري واط، ''قريش،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة..

[13] انظر ليفي—بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، مج٢: الخليفة الأموي لقرطبة (٩٢١-١٠٣١)،

See É. Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane, Tome II: Le califat umaiyade de Cordoue (921-1031)*, new ed. (Paris: Maisonneuve/Leiden: E. J. Brill, 1950), pp. 184-96 passim, and esp. pp. 186-87.

[14] ثمة دراسات كثيرة تناولت الاحتفالات البيزنطية وبينت التشابه المدهش بينها وبين الاحتفالات العربية الإسلامية. انظر أفريل كامرون، ''بناء البلاط الطقوسي: كتاب الاحتفالات الرومي،'' في كانادين وبرايس، طقوس الولاء، ص١٠٦-١٣٦؛ وكذلك مايكل ماكورميك، النصر الخالد،

Michael McCormick, *Eternal Victory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987),

وخصوصاً الفصلين ٤ و٥ عن النصر الرومي. والكتاب العمدة في هذا المجال هو كتاب سابين ج. ماكورماك، الفن والاحتفال في العصر القديم المتأخر،

Sabine G. MacCormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity* (Berkeley: University of California Press, 1981).

[15] سأستخدم اسم حسن بن قنون، كما يظهر في المقتبس لابن حيان، لأن المصادر الغربية غالباً ما تكتبه بالجيم بدلاً من القاف.

[16] انظر إيوستاش Eustache، ''إدريس الأول'' و''الأدارسة،'' في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة.

[17] إيوستاش، ''الأدارسة''؛ وليفي-بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، ٢: ١٩٠-١٩٥؛ ابن حيان، المقتبس، ص٩٦-١٥٥، مواضع مختلفة؛ غارثيا غومس، حوليات شفوية، ص١٢٣-١٩٦، مواضع مختلفة.

[18] بالنسبة إلى هذا المصطلح، انظر ساندرز، الطقوس، السياسات، والمدينة، الفصل ٢، ''المصطلح الاحتفالي،'' ص١٣-٣٨.

[19] كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٧٣-٧٤.

[20] انظر كونيرتون، كيف تتذكر المجتمعات، ص٥٨-٦٠.

[21] ليفي-بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، ٢: ١٩٠-١٩٤، وانظر الخريطة، ٢: ١٩٢.

[22] جيمس ت. منرو، ''الشعر الأندلسي خلال خلافة قرطبة،'' في جستاف إي. فون جرونيباوم، محرر، أعمال المؤتمر التذكاري الثالث لجورجي ليفي دلا فيدا التذكاري،

James T. Monroe, "Hispano-Arabic Poetry during the Caliphate of Córdoba," in Gustave E. von Grunebaum, ed., *Proceedings of the Third Giorgio Lévi della Vida Memorial Conference* (Berekely and Los Angeles: University of California Press, 1971), pp. 137-38.

وعلينا أن نلاحظ أن منرو يقصد بـ''جديد'' الإشارة إلى الأندلس، لأن قصيدة المدح ''الكلاسيكية الجديدة''، كما يوضح منرو في مناقشته، كانت مسيطرة على الشعر في الشرق العربي آنذاك في القرن الرابع/العاشر وهو مقارب للوقت نفسه تماماً الذي أعلنت فيه الخلافة الأموية في الأندلس رسميًّا في ٣١٧/٩٢٩ (ص١٣٦). وانظر كذلك أمثلة منرو، ص١٣٦-١٣٨؛ وإميليو غارثيا غومس، ''الشعر السياسي في ظل خلافة قرطبة،''

Emilio García Gómez, "La poésie politique sous le califat de Cordoue," *Revue des Études Islamiques* 1 (1949): 5-11.

[23] سزكين، الشعر، ص٦٩٠.

[24] بالنسبة إلى قصيدة أبي العتاهية بالتالي كونها معارضة لمرثية للخنساء، انظر هامش ١٤، الفصل ٥، أعلاه.

[25] ابن حيان، المقتبس، ص١٥٦-١٥٧.

[26] كرون وهيندز، خليفة الله، ص٣١-٣٢.

[27] كرون وهيندز، خليفة الله، ص٣١-٣٢.

[28] انظر واط، ''قريش.''

[29] انظر في الموضوع س. ستيتكيفيتش، ''قصيدة المدح الجاهلية وطقوس العبور،'' ص١٣-١٩.

[30] انظر عن الأسطورة والسياسة في سلسلة صور روبنز لماريا دي مديتشي، رونالد فورسيز ميلين وروبرت إرك وولف، أعمال بطولية وأشكال صوفية: قراءة جديدة لحياة ماريا دي مديتشي في أعمال روبنز،

Ronald Forsyth Millen and Robert Erich Wolf, *Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens' Life of Maria de' Medici* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989), esp. chs. 3, 4, and 8.

[31] ساندرز، الطقوس، السياسات، والمدينة، ص٧، وانظر كذلك ص٢٩ والفصل ٢ ''المصطلح الاحتفالي،'' ص١٣- ٣٧، بخاصة ص٣٧ عن الطقوس بوصفها تفاوضاً.

[32] إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة، ط٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٥)، ص١٠٤، حيث يقرر، مع ذلك، أنها قيلت في هارون الرشيد؛ وتعطي المصادر الأخرى المهدي. ويهتم عباس بمسألة المعارضة الشعرية خلال كتابه. وعن تأثير أبي العتاهية وأبي تمام، إلخ.، في تلك الحقبة، انظر خصوصاً، هوامش ص١٢٥. وما بعدها.

[33] ثمة مناقشة واسعة وقيمة عن المعارضة الشعرية عموماً في التقليد الشعري العربي-الفارسي لبول لوزينسكي، ''المجال الموهم للظلام،'' وبصورة أكثر اتساعاً، كتاب لوزينسكي الترحيب بمُيغاني.

[34] فيصل، أبو العتاهية، قصيدة رقم ١٩٧، ص٦٠٩-٦١٣. وانظر مناقشتنا للقصيدة في الفصل ٥.

[35] انظر سزكين، الشعر، ص٦٨٩. تناول غارثيا غومس أبياتا من قصائد عدة للشاعر في ''الشعر السياسي،'' ص٨-٩.

[36] كان يعتقد أن دم الملوك يشفي داء الكلب.

[37] المقطع الذي يشمل الأبيات ٤٢-٤٤، وخصوصاً البيت ٤٣، جد غامض. وكذلك ترجمة غومس له (حوليات شفوية، ص٢٠١)، وقد حاولت ترجمته [إلى الإنجليزية] بطريقة تحقق أكبر قدر من الوضوح.

[38] ابن حيان، المقتبس، ص١٥٨-١٦٢.

[39] أبو تمام، ديوانه، القصيدة رقم ٣، ١: ٤٠-٧٤. وانظر مناقشة ومراجع في الفصل ٥.

[40] انظر س. ستيتكيفتش، أبو تمام، ص١٠٨-٢٣٥، مواضع مختلفة.

[41] أبو تمام، ديوانه، ٢: ٢٠٣، القصيدة رقم ٧٢، البيت ٢٤؛ وانظر مناقشة للقصيدة في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام، ص٢١٢-٢٣١.

[42] انظر س. ستيتكيفتش، أبو تمام، ص٣-١٠٦، مواضع مختلفة.

[43] جاستر، ثيسبس، ص٢٣.

[44] جاستر، ثيسبس، ص٢٦.

[45] ابن حيان، المقتبس، ص١٥٤.

[46] عن وظيفة العناصر النباتية في قصيدة المدح، وخصوصاً عند ابن دراج، انظر جيمس ت. منرو، رسالة التوابع والزوابع: رسالة الأرواح والشياطين المألوفة لأبي عامر بن شهيد الأشجعي الأندلسي،
James T. Monroe, *Risālat at-Tawābi`: The Treatise of Familiar Sprits and Demons by `Amir ibn Shuhaid al-Andalusi* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971), pp. 8-10.

[47] أبو تمام، ديوانه، ٢: ١٩١، قصيدة رقم ٧١، البيت ١. وقد ترجمت جوليا أشتياني القصيدة كلها، في ''أبو تمام (ت ٨٤٥) في مدح خليفة عباسي،'' في شبرل وشاكل، شعر القصيدة، ٢: ٨٠-٨٥. وعن الصلة الكونية بين الخليفة المنتصر والربيع، انظر شبرل، ''الملكية العباسية وقصيدة المدح الإسلامية،'' ص٢٣-٢٤؛ ٢٩-٣١.

[48] جاستر، ثيسبس، ص٢٦.

[49] انظر ماكورميك، النصر الخالد، ص١٦١-١٦٣.

[50] في الحقيقة، يحيط الغموض دعوى الانتساب التاريخية إلى أسر معينة هنا، حتى ليظهر مصطلح ''هاشمي'' مشيراً إلى مؤيدي إمامة أبي هاشم، ابن علي محمد بن الحنيفة. انظر ب. لويس،

"الهاشمية" و"العباسيون،" وم. كانارد، "الفاطميون" (تحت نسب الفاطميين)، في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة.

٥١ انظر م. هيندز، "معاوية" ول. فيسيا فجليري، "علي بن أبي طالب،" في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة.

٥٢ غارسيا غومس، "الشعر السياسي،" ص٨.

٥٣ كانارد، "الفاطميون."

٥٤ كانارد، "الحمدانيون."

٥٥ عن سلطة الخلافة، بما فيها الإشارة إلى الشعر، انظر كرون وهيندز، خليفة الله.

٥٦ يمكن عقد مقارنات أبعد، على سبيل المثال، بين أبيات ابن شخيص ٣٤، ٤٩ و٥٠، بأبيات أبي تمام في البائية، أبيات ٥٥، ٣، و٥٤؛ انظر الفصل ٥.

٥٧ انظر م. ع. مكي، "ابن دراج القسطلي،" في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة؛ وسزكين، الشعر، ص٦٩٩–٧٠٠.

٥٨ هذا ملخص شديد الإيجاز لملخصات عن حقبة شديدة التعقيد. ولمزيد من التفاصيل، انظر ليفي-بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، ٢: ٢٩١–٣٢٦.

٥٩ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ٤مج. تحتوي على ٨ أجزاء، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٩)، مج١، ج١، ص٦٧–٧٠. وانظر ابن دراج القسطلي، ديوانه، تحقيق محمود علي مكي، ط٢ (بيروت: المكتب الإسلامي، ١٣٨٩/١٩٦٩)، ص٥١. والتاريخ المعطى في ليفي-بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، ٢: ٣١٩، هو ٢٦ من شوال لسنة ٤٠٣هـ/ ٩ من مايو ١٠١٣م.

٦٠ ابن بسام، الذخيرة، مج ١، ج١، ص٦٧–٧٠. وفي المناقشة الراهنة أتناول القصيدة كما وردت في الذخيرة في ٣٤ بيتاً، بتحقيق إحسان عباس. ويحتوي ديوان ابن دراج على ٨٩ بيتاً في القصيدة نفسها، مع بعض الاختلافات في رواية الأبيات المشتركة بين الذخيرة والديوان. انظر ابن دراج، ديوانه، القصيدة رقم ٢٧، ص٥١–٥٧. وتوضح العلامات الموضوعة هنا أماكن الأبيات المحذوفة لدينا.

٦١ انظر مرة أخرى دراسة ممتازة عن المدح واستعادة الحكم في جاريسون، درايدن وتقليد المدح.

٦٢ انظر مرة أخرى عن ارتباط البيعة بالعيد، في أمثلة من شعر ابن عبد ربه في عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص١٩٠–١٩١.

٦٣ انظر العكبري، ديوان أبي الطيب المتنبي، ١: ٢٨١–٢٩٢؛ وانظر الفصل ٦ حيث مناقشة ومراجع كاملة.

٦٤ الثعالبي، يتيمة الدهر، ٢: ١١٩.

٦٥ طالما أن هذا النمط يبرز بوضوح أكثر في رواية القصيدة المكونة من ٣٤ بيتاً لدى ابن بسام (الذي ينقل ملاحظة الثعالبي [مج١، ج١، ص٦٠]) في الذخيرة (مج١، ج١، ص٦٧–٧٠) أكثر مما يبرز في رواية الديوان (ص٥١–٥٧)، فيمكن أن نلمح الإحساس بالشكل *Formgefühl* لدى ابن بسام كونه اختار من قصيدة ابن دراج بدلاً من تقليد متخبط لقصيدة المتنبي التي تعد انعكاساً أقرب وأحكم للأصل. وهذه هي

الحال على نحو خاص بالنظر إلى اختياره الأبيات الختامية التي تتشابه مع ختام قصيدة المتنبي إلى أكبر درجة.

[٦٦] كما وردت عند ليفي—بروفنسال، تاريخ أسبانيا الإسلامية، ٢: ٣١٣.

ببليوجرافيا المراجع

أولاً: المراجع العربية

إبراهيم، محمد أبو الفضل، محقق. ديوان النابغة الذبياني. ط٣. القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠.

ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة. ١٤مج. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٨ [صورة بالأوفست لطبعة دار الكتب].

ابن حيان، أبو مروان القرطبي. المقتبس في أخبار بلد [أهل] الأندلس. تحقيق عبد الرحمن علي الحجي. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٥.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين بن محمد. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ٧مج.، تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ٢مج. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ٢مج. القاهرة: دار المعارف، د. ت.

ابن منظور، محمد بن مُكرَّم. لسان العرب. ١٥مج. بيروت: دار صادر، ١٩٥٥–١٩٥٦.

ابن هشام، أبو محمد عبد الملك. السيرة النبوية. ٤ مج. القاهرة: دار الفكر، د. ت.

أبو تمام. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام، ٤مج. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥١.

أرازي، ألبرت. "النابغة الذبياني." انظر المراجع الأجنبية، Arazi, Albert .

أربري، أ. ج. الشعر العربي، انظر المراجع الأجنبية، Arberry, A. J..

الأسد، ناصر الدين الأسد. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.

أشتياني، جوليا، مترجمة. "أبو تمام (ت ٨٤٥) في مدح خليفة عباسي." انظر المراجع الأجنبية، Ashtiany, Julia.

الإصبهاني، أبو الفرج. كتاب الأغاني. تحقيق إبراهيم الإبياري. ٣٢ مج. القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩–١٩٧٩.

الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩.

أوستن، ج. ل. كيف تصنع أشياء بالكلمات. انظر المراجع الأجنبية، Austin, J. L.

أونج، والتر ج. الشفاهية والكتابية: تحويل الكلمة إلى تقنية. انظر المراجع الأجنبية، Ong, Walter.

إيرينكرويتز. "كافور أبو المسك." انظر المراجع الأجنبية، Ehrenkreutz, A. S..

إيوستاش، د. "إدريس الأول" و"الأدارسة." انظر المراجع الأجنبية، Eustache, D..

باريت، رودي. "أسطورة خلع بردة النبي على كعب بن زهير." انظر المراجع الأجنبية، Paret, Rudi.

البحتري، [أبو عبادة الوليد بن عبيد الله]. ديوان البحتري. تحقيق حسن كامل الصيرفي. ط٣، ٤مج. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.

بدوي، م. م. ''وظيفة البلاغة في الشعر العربي القروسطي: قصيدة أبي تمام عن عمورية.'' انظر المراجع الأجنبية، Badawi, M. M.

البديعي، يوسف. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي. تحقيق مصطفى السقا، محمد شتا، وعبده زيدان عبده. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

براون، بيتر. السلطة والبلاغة في العصر القديم المتأخر: نحو إمبراطورية مسيحية. انظر المراجع الأجنبية، Brown, Peter.

البرقوقي، عبد الرحمن. شرح ديوان المتنبي. ٤ مج. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

بشاراش، ج. ل. ''محمد بن طغج الإخشيد.'' انظر المراجع الأجنبية، Bacharach, J. L.

البغدادي، عبد القادر بن عمر. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق عبد السلام هارون. ١٣ مج، ط٢. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤.

البغدادي، محمود شكري الألوسي. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب. تحقيق محمد بهجة الأثري. ٣ مج. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر. أنساب الأشراف. ج٥، تحقيق س. د. ف. جويتيين Goitein. القدس: مدرسة الدراسات الشرقية، الجامعة العبرية، ١٩٣٦.

بلاشير، ريجيس. شاعر عربي من القرن الرابع للهجرة (القرن العاشر الميلادي): أبو الطيب المتنبي. انظر المراجع الأجنبية، Blachère, Régis.

بلوخ، موريس. ''طقوس الحمام الملكي في مدغشقر.'' انظر المراجع الأجنبية، Bloch, Maurice.

بوركيرت، والتر. *Homo Necans*: أنثروبولوجيا الطقوس والأساطير اليونانية القديمة. انظر المراجع الأجنبية، Burkert, Walter.

بوزورث، سي. إي. ''مراوان الأول.'' انظر المراجع الأجنبية، Bosworth, C. E.

بولا ساندرز، ''مراسم.'' انظر المراجع الأجنبية، Sanders, Paula.

بياكويس، ت. ''سيف الدولة.'' انظر المراجع الأجنبية، Biaquis, Th.

بيفن، أ. أ. A. A. Bevan، محقق. كتاب النقائض: نقائض جرير والفرزدق. ٣ مج. ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٠٥-١٩١٢ [نسخة مصورة بالأوفست، بغداد: مكتبة المثنى، د. ت.]؛

التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي. شرح القصائد العشر. تحقيق عبد السلام الحوفي. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥.

التبريزي، الخطيب أبو زكريا يحيى بن علي. شرح ديوان الحماسة. ٢مج. القاهرة: بولاق، ١٢٩٦/١٨٧٩.

ترنر، فيكتور. العملية الطقوسية: البنية والبنية المضادة. انظر المراجع الأجنبية، Turner, Victor.

الثعالبي، أبو منصور بن مالك النيسابوري. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق مفيد محمد قميحة. ٥ مج. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣.

الجاحظ، [أبو عثمان عمرو بن بحر]. البيان والتبيين. ٤ مج، ط٥، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.

________. الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. ٨ مج. القاهرة: مصطفى البابي الحلبي، ١٩٦٥-١٩٦٩.
________. البخلاء. تحقيق طه الحاجري. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨.
جاريسون، جيمس د. درايدن وتقاليد قصيدة المدح. انظر المراجع الأجنبية، Garrison, James D.
جاستر، تيودور. ثيسبس: الطقوس، الأسطورة، والدراما في الشرق الأدنى القديم. انظر المراجع الأجنبية، Gaster, Theodor.
جب، هـ. أ. ر. "عبد الله بن الزبير." انظر المراجع الأجنبية، Gibb, H. A. R.
جبريلي، ف. "أدب." انظر المراجع الأجنبية، Gabrieli, F.
جرابر، أ. "ملاحظات حول الاحتفالات الأموية." انظر المراجع الأجنبية، Grabar, O .
جروندلر، بياترس. "موتيف الزواج في قصائد مدح عباسية مختارة." انظر المراجع الأجنبية، Gruendler, Beatrice.
________. "الموقف الأخلاقي لدى ابن الرومي عن الرعاية الأدبية." انظر المراجع الأجنبية، Grundler, Beatrice.
جلوم، أ. "أبو العتاهية." انظر المراجع الأجنبية، Guillaume, A.
الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. ٢مج، تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤.
جولدهيل، سيمون. صوت الشاعر: مقالات عن الشعرية والأدب اليوناني. انظر المراجع الأجنبية، Goldhill, Simon.
جيفري، أرثر. المفردات الأجنبية في القرآن. انظر المراجع الأجنبية، Jeffery, Arthur.
حاوي، إيليا سليم، محقق. شرح ديوان الأخطل التغلبي. بيروت: دار الثقافة، د. ت.
حسين، هدايت. "بانت سعاد لكعب بن زهير." انظر المراجع الأجنبية، Husain, M. Hidayat.
الحطيئة. ديوانه، شرح أبي سعيد السكري. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧.
حموري، أندراس. "ملاحظات حول الجناس في أسلوب أبي تمام." انظر المراجع الأجنبية، Hamori, Andras.
________. عن فن الأدب العربي في العصور الوسطى. انظر المراجع الأجنبية، Hamori, Andras.
الخالدي، طريف. الفكر العربي التاريخي في الحقبة الكلاسيكية. انظر المراجع الأجنبية، Khalidi, Tarif.
الخنساء، شرح ديوان الخنساء بالإضافة إلى مراثي ستين شاعرة من شواعر العرب. بيروت: دار التراث، ١٩٦٨.
ديكسون، عبد الأمير. الخلافة الأموية، ٦٥-٨٦/٦٨٤-٧٠٥: دراسة سياسية. انظر المراجع الأجنبية، .
ردفيلد، جيمس. الطبيعة والثقافة في الإلياذة: مأساة هكتور. انظر المراجع الأجنبية، Redfield, James.
روتر، جرنوت. الأمويون والحرب الأهلية الثانية (٦٨٠-٦٩٢). انظر المراجع الأجنبية، Rotter, Gernot.

رومية، وهب. قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨١.
ريتر، هـ. ''أبو تمام.'' انظر المراجع الأجنبية، Ritter, H.
ريجيس بلاشير [وتشارلس بيلا]. ''المتنبي.'' انظر المراجع الأجنبية، Blachère, Régis [and Charles Pellat].
[زامل، محمد رمضان. رثاء الذات في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية. أطروحة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠٠٥–المترجم].
الزمخشري، محمد بن عمر. أعجب العجب في شرح لامية العرب في الشنفرى، قصيدة لامية العرب ويليها ... . اسطنبول: مطبعة الجوائب، ١٣٠٠ هـ.
زويتلر، مايكل. ''الشاعر والنبي: نحو فهم لتطور سرد.'' انظر المراجع الأجنبية، Zwettler, Michael.
________. ''شعرية الوهم في قصيدة أبي العتاهية في مدح الهادي.'' انظر المراجع الأجنبية، Zwettler, Michael.
________. التقليد الشفوي للشعر العربي الكلاسيكي: سماته ودلالاته. انظر المراجع الأجنبية، Zwettler, M.
سزكين، فؤاد. تاريخ التراث العربي، الجزء ٢: الشعر حتى حوالي ٤٣٠ هـ. انظر المراجع الأجنبية، Sezgin, Fuat.
ساندرز، بولا. الطقوس، السياسة، والمدينة في القاهرة الفاطمية. انظر المراجع الأجنبية، Sanders, Paula.
ستيتكيفيتش، سوزان بينكني. ''الثمل والخلود: الخمر والصور المرتبطة بها في جنة المعري.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, Suzanne Pinckney.
________. ''الشاعر العباسي يفسر التاريخ: ثلاث قصائد لأبي تمام.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''الشعر الجاهلي وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقمة وبانت سعاد لكعب بن زهير.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''القصيدة وشعرية الاحتفال: ثلاث قصائد مدح بمناسبة العيد في بلاط الخلافة القرطبي.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''القصيدة وشعرية الاحتفال: ثلاثة قصائد مدح في الخلافة القرطبية.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''سليمان والملكية الأسطورية في التقليد العربي الإسلامي.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''سياسة النوع وشعريته: قصيدة عاشوراء للشريف الرضي.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.
________. ''قصيدة المدح الأموية وشعرية الهيمنة الإسلامية: قصيدة خَفَّ القَطِينُ للأخطل.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S P.

________. ''قصيدة المدح العباسة وشعرية الولاء السياسي: قصيدتان للمتنبي في كافور.'' انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P

________. ''قصيدة المدح العباسي: سياسة الاحتفال وشعريته: قصيدة العيد للمتنبي في سيف الدولة.'' انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P

________. ''نظرية التلقي وأخبار الشعراء: دالية النابغة الذبياني وترجمته في كتاب الأغاني.'' ورقة غير منشورة مقدمة إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، يوليو ١٩٩٨.

________. ''قصيدة المدح ومراسم الابتهال: فعالية النص الأدبي عبر التاريخ'' في عز الدين إسماعيل، محرر. النقد الأدبي في منعطف القرن ٣: مداخل لتحليل النص الأدبي، إلخ/ أوراق مقدمة للمؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧). ٣مج. القاهرة، ١٩٩٩. ٣: ١٧٥-١٩٦.

________. أبو تمام وشعرية العصر العباسي. انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P [انظر الترجمة العربية لحسن البنا عز الدين، مع مقدمة تمهيدية مطولة للمترجم، ومراجعة سوزان بينكني ستيتكيفيتش، مع مقدمة خاصة للطبعة العربية. الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، (١٢١٥)، ٢٠٠٨].

________. الصم الخوالد تتكلم: الشعر الجاهلي وشعرية الطقوس. انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P

________. قصائد البردة: المدائح النبوية في التقليد الأدبي العربي. انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P

________، محررة. توجهات جديدة: الشعر العربي والفارسي. انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, S. P.

________. ''الشاعر العباسي يفسر التاريخ: ثلاث قصائد لأبي تمام.'' انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, S. P

ستيتكيفيتش، ياروسلاف. ''الاصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى.'' انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, Jaroslav

________. ''الصيد في القصيدة العربية: إرهاصات الطردية.'' انظر المراجع الأجنبية، Stetkevych, .Jaroslav

________. ''نحو معجم طللي عربي: الكلمات السبع في النسيب.'' انظر المراجع الأجنبية، .Stetkevych, Jaroslav

________. صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي. انظر المراجع الأجنبية، . Stetkevych, Jaroslav

سفران، جنينه م. ''الدعوة إلى الإخلاص في الأندلس: دراسة في التعبير عن شرعية الخلافة.'' انظر المراجع الأجنبية، .Safran, Janina M

السكري، أبو سعيد بن حسين. شرح ديوان كعب بن زهير. القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥.

سلز، مايكل. ''بانت سعاد: ترجمة ومقدمة تأويلية.'' انظر المراجع الأجنبية، .Sells, Michael A

______. ''أقنعة الغول: التشبيه الخادع والفيض الدلالي في النسيب العربي الكلاسيكي.'' انظر المراجع الأجنبية، Sells, Michael A.

سيبولد، جون. ''المحب الشيطان الأقدم: طيف الخيال في المفضليات.'' انظر المراجع الأجنبية، Seybold, John.

شبيرل، شتفن. ''الملكية الإسلامية وشعر المديح العربي في مطلع القرن التاسع.'' انظر المراجع الأجنبية، Sperl, Stefan.

الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. ٤مج. تحتوي على ٨ أجزاء، تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٩.

شهيد، عرفان. ''غسان'' و''اللخميون.'' انظر المراجع الأجنبية، Shahid, Irfan.

شيمل، آن ماري. ومحمد رسوله: تبجيل النبي في الدولة الإسلامية. انظر المراجع الأجنبية، Schimmel, Annemarie.

صالحاني، أنطون، محقق. شعر الأخطل، رواية أبي عبد الله محمد بن العباس اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن محمد بن حبيب عن ابن الأعرابي. بيروت: دار المطبعة الكاثوليكية، د. ت؛ طبعة معادة، بيروت: دار المشرق، ١٩٦٩.

______. محقق. نقائض جرير والأخطل تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمام. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٢؛ طبعة معادة، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٦.

ضيف، شوقي ضيف. التطور والتجديد في الشعر الأموي. ط٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.

الطبري، أبو جعفر بن جرير. تاريخ الرسل والملوك. تحقيق م. ج. دي خويه. ليدن: بريل، ١٩٦٤-١٩٦٥.

عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي: عصر سيادة قرطبة. ط٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٥.

عز الدين، حسن البنا. '''لا عزاء للقلب': موتيف الظعائن في قضيدة الحرب الجاهلية.'' انظر المراجع الأجنبية، Ezz El-Din, Hassan El-Banna.

______. شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجاً. ط٢. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٩٩٨.

______. مترجم. الشعر والشعرية في العصر العباسي: أبو تمام: البديع، قصيدة المدح، الحماسة. القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨)].

العظمة، عزيز. الملكية الإسلامية: السلطة والمقدس في الشعائر الإسلامية، المسيحية، والوثنية. انظر المراجع الأجنبية، Al-Azmeh, Aziz.

العكبري، أبو البقاء. ديوان أبي الطيب المتنبي، الموسوم بالتبيان في شرح الديوان. ٤ مج. تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الإبياري، وعبد الحفيظ شلبي. بيروت: دار المعرفة، ١٩٣٦.

غارثيا غومس، إميليو. ''الشعر السياسي في ظل خلافة قرطبة.'' انظر المراجع الأجنبية، García Gómez, Emilio.

______. الحوليات الشفوية للخليفة في قرطبة الحكم الثاني، برواية عيسى بن أحمد الرازي (٣٦٠-٣٦٤ هـ = ٩٧١-٩٧٥ م) [خليفة قرطبة في "المقتبس" لابن حيان]. انظر المراجع الأجنبية، García Gómez, Emilio.

غيوم، أ. حياة محمد: ترجمة للسيرة النبوية لابن هشام. انظر المراجع الأجنبية، Guillaume, A.

فازيليف، أ. أ. الروم والعرب. انظر المراجع الأجنبية، Vasiliev, A. A.

[______. العرب والروم. ترجمة محمد عبد الهادي شعيره وفؤاد حسنين علي. القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت.].

فجليري، ل. فيسيا. "علي بن أبي طالب." انظر المراجع الأجنبية، Vaglieri, L. Veccia.

فن جنب، أرنولد. طقوس العبور. انظر المراجع الأجنبية، van Gennep, Arnold.

فن خيلدر، ج. فيما وراء البيت الشعري: [كلام] النقاد العربي الكلاسيكيون على تماسك القصيدة ووحدتها. انظر المراجع الأجنبية، van Gelder, G.J.H .

فيصل، شكري، محقق. ديوان النابغة الذبياني، برواية ابن السكيت. بيروت: دار الفكر، ١٩٦٨.

القاضي، النعمان. شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

______. الفرق الإسلامية في الشعر الأموي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠.

قباوة، فخر الدين، محقق. شعر الأخطل، أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري، رواية عن أبي جعفر محمد بن حبيب. ط٢. ٢مج. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩.

[______، محقق. شعر الأخطل، أبي مالك غياث بن غوث التغلبي، صنعة السكري عن أبي جعفر محمد بن حبيب. تحقيق فخر الدين قباوة، اعتمد فيه على نسخة نقلت من خط المؤلف. ط٤. دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٩٦].

كاروثرس، ماري. كتاب الذاكرة: دراسة عن الذاكرة في ثقافة القرون الوسطى. انظر المراجع الأجنبية، Carruthers, Mary.

كامرون، أفريل. "بناء طقوس البلاط: كتاب الاحتفالات الرومي." انظر المراجع الأجنبية، Cameron, Averil.

كانادين، ديفيد وسيمون برايس، محرران. طقوس الملكية: السلطة والاحتفال في المجتمعات التقليدية. انظر المراجع الأجنبية، Cannadine, David and Simon Price.

كاهن. "البويهيون." انظر المراجع الأجنبية، Cahen, Cl.

كرنكو، فريتز. "شرح بردة كعب بن زهير للتبريزي." انظر المراجع الأجنبية، Krenkow, Fritz.

كروتي، كيفن. شعرية التوسل: إلياذة وأوديسة هومر. انظر المراجع الأجنبية، Crotty, Kevin.

كرونه، باتريشيا ومارتن هيندز. خليفة الله: السلطة الدينية في القرون الأولى للإسلام. انظر المراجع الأجنبية: Crone Patricia and Martin Hinds.

كنار، ماريوس. "عمورية" و"الفاطميون" و"الحمدانيون." انظر المراجع الأجنبية، Canard, Marius.

______. مقتطفات من المصادر العربية. ج٢. انظر المراجع الأجنبية، Canard, Marius.

كونته، جيان بياجو. بلاغة المحاكاة: النوع والذاكرة الشعرية في فيرجيل وشعراء لاتين آخرين. انظر المراجع الأجنبية، Conte, Gian Biagio.

كونرتون، بول. كيف تتذكر المجتمعات. انظر المراجع الأجنبية، Connerton, Paul .

كوينت، دافيد. الملحمة والإمبراطورية: السياسة والشكل النوعي من فيرجيل إلى ملتون. انظر المراجع الأجنبية، Quint, David.

كيرك، ليزلي. المقايضة في المدح: بندار وشعرية الاقتصاد الاجتماعي. انظر المراجع الأجنبية، Kurke, Leslie.

كيندرمان، هـ. ''ربيعة ومضر.'' انظر المراجع الأجنبية، Kindermann, H.

كينيدي، هوغ. النبي وعصر الخلفاء: الشرق الأدنى الإسلامي من القرن الخامس إلى القرن الحادي عشر. انظر المراجع الأجنبية، Kennedy, Hugh.

لامنس، هنري. ''شادي الأمويين: ملاحظات ببليوجرافية وأدبية عن الشاعر العربي المسيحي الأخطل.'' انظر المراجع الأجنبية، Lammens, Henri .

________. دراسات عن حقبة الأمويين. انظر المراجع الأجنبية، Lammens, Henri.

________ [وشارل بللا]. ''مصعب بن الزبير.'' انظر المراجع الأجنبية، Lammens, Henri, [and Charles Pellat].

لايل، تشارلس جيمس (مترجم). شرح المفضليات لابن الأنباري. انظر المراجع الأجنبية، Lyall, Charles James.

لوزينسكي، بول، إي. الترحيب بفيغاني: المحاكاة والفردية الشعرية في الغزل الصفوي-المغولي. انظر المراجع الأجنبية، Losensky, Paul E.

________. '''الحقول الموهمة للسكر': ثلاثة استجابات صفوية مغولية لقصيدة غنائية لبابا فيغاني.'' انظر المراجع الأجنبية، Losensky, Paul E.

لويس، ب. ''العباسيون'' و''الهاشمية.'' انظر المراجع الأجنبية، Lewis, B.

ليفي-بروفنسال. تاريخ أسبانيا الإسلامية، مج٢: الخليفة الأموي لقرطبة (٩٢١-١٠٣١). انظر المراجع الأجنبية، Lévi-Provençal, É.

لين، إدوارد وليم. معجم عربي-إنجليزي. انظر المراجع الأجنبية، Lane, Edward William.

مارتينيز-جروس، جبريل. إيديولوجية الأمويين: بنية شرعية الخلافة في قرطبة (القرنين ١٠-١١). انظر المراجع الأجنبية، Martinez-Gros, Gabriel.

ماكورماك، سابين ج. الفن والاحتفال في العصر القديم المتأخر. انظر المراجع الأجنبية، MacCormack, Sabine G .

ماكورميك، مايكل. النصر الخالد. انظر المراجع الأجنبية، McCormick, Michael.

ماوس، مارسل. الهدية: أشكال التبادل ووظائفه في المجتمعات العتيقة. انظر المراجع الأجنبية، Mauss, Marcel .

متحدة، روي ب. الولاء والقيادة في المجتمع الإسلامي المبكر. انظر المراجع الأجنبية، Mottahedeh, Roy P.

المعري، أبو العلاء. رسالة الغفران (ومعها نص محقق من رسالة ابن القارح). تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ). القاهرة: دار المعارف، د. ت.

المعري، أبو العلاء. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ''معجز أحمد.'' ٤ مج. تحقيق عبد المجيد دياب. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.

مكي، م. ع. ''ابن دراج القسطلي.'' انظر المراجع الأجنبية، .Makkī, M. `A

الملاح، مجد ياسر. ''شعر المديح والاحتفال البلاطي: قصيدة الانتصار لدى المتنبي.'' انظر المراجع الأجنبية، .Al-Mallah, Majd Yasser

منرو، جيمس ت. ''الإنشاء الشفوي في الشعر الجاهلي.'' انظر المراجع الأجنبية، .Monroe, T. J

________. ''الشعر العربي الأندلسي خلال خلافة قرطبة.'' انظر المراجع الأجنبية، .Monroe. James T

________. ''شعر أدب السيرة.'' انظر المراجع الأجنبية، . Monroe, James T.

________. رسالة التوابع والزوابع: رسالة الأرواح والشياطين المألوفة لأبي عامر بن شهيد الأشجعي الأندلسي. انظر المراجع الأجنبية، . Monroe, James T.

________. الشعر الأندلسي العربي: مختارات للطلاب. انظر المراجع الأجنبية، .Monroe, James T

الوسوي، محسن ج. ''الإهداءات بوصفها نقاط تقاطع شعرية.'' انظر المراجع الأجنبية، al-Musawi, .Muhsin J

ميخائيل الأول. تاريخ ميخائيل السرياني. انظر المراجع الأجنبية، .Michael I

[ميخائيل الكبير. تاريخ مار ميخائيل السرياني الكبير، بطريرك أنطاكية. في ٣ أجزاء. عربه عن السريانية مار غريغوريوس صليبا شمعون. أعده وقدم له مار غريغوريوس يوحنا إبراهيم. حلب: متروبوليت، ١٩٩٦].

ميلين، رونالد فورسيز، وروبرت إرك وولف. أعمال بطولية وأشكال صوفية: قراءة جديدة لحياة ماريا دي مديتشي في أعمال روبنز. انظر المراجع الأجنبية، Millen, Ronald Forsyth, and Robert .Erich Wolf

مينوكال، ماريا روزا، رايموند شايندلن، ومايكل سلز، محررون. أدب الأندلس. انظر المراجع الأجنبية، .Menocal, Marí Rosa, Raymond Scheindlin, and Michael Sells

ناجي، جريجوري. أفضل الأخينيين [الإغريق]: مفاهيم البطل في الشعر الإغريقي العتيق. انظر المراجع الأجنبية، . Nagy, Gregory

________. هومر بندار: الاستحواذ الغنائي على ماض ملحمي. انظر المراجع الأجنبية، Nagy, .Gregory

نيوورث، أنجيليكا، وآخرون. الأساطير، الأنماط التاريخية، والأشكال الرمزية. انظر المراجع الأجنبية، .Neuwirth, Angelika et al

هافلوك، إرك أ. الثورة الكتابية في اليونان ونتائجها الثقافية. انظر المراجع الأجنبية، Havelock, Eric .A

هافلوك، إرك. عروس الشعر تتعلم الكتابة: تأملات في الشفاهية والكتابية من العصر القديم حتى الوقت الحاضر. انظر المراجع الأجنبية، Havelock, Eric A.

هاوتنج، ج. ر. ''ألأمويون.'' انظر المراجع الأجنبية، Hawting, G. R.

هوبرت، هنري، ومارسل ماوس. التضحية: طبيعتها ووظيفتها. انظر المراجع الأجنبية، Hubert, Henri, and Marcel Mauss.

هوبسباوم، إرك. وتيرينس رانجر، محرران. اختراع التقليد. انظر المراجع الأجنبية، Eric Hobsbawm and Terence Ranger.

هيلر وستيلمان، ''لقمان.'' انظر المراجع الأجنبية، Heller, B. and Stillman, A.

هيندز، م. ''معاوية.'' انظر المراجع الأجنبية، Hinds, M.

الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد. ديوان أبي الطيب المتنبي وفي أثناء متنه شرح الإمام العلامة الواحدي. تحقيق فريدريش ديتريتشي. القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، د. ت..

واط، مونتجمري. ''قريش.'' انظر المراجع الأجنبية، Watt, W. Montgomery.

ويمن، هايكو. ''عمورية بوصفها نمطاً أصليًّا أنثويًّا: تفكيك نص أسطوري فرعي من أبي تمام إلى جبرا إبراهيم جبرا/عبد الرحمن منيف.'' انظر المراجع الأجنبية، Wimmen, Heiko.

وينسنك، ''السُّنّة السامية الجديدة وأصل الإيمان بالأخرويات.'' انظر المراجع الأجنبية، Wensinck, A. J.

ـــــــ وآخرون. التوافق والأرقام القياسية في التقليد الإسلامي. انظر المراجع الأجنبية، Wensinck, A. J. et al.

اليازجي، ناصيف. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. ٢ مج. بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٩٦٤.

ياكوبي، ريناتا. ''النابغة الذبياني (القرن السادس) في مدح النعمان الثالث أبي قابوس.'' انظر المراجع الأجنبية، Jacobi, Renate.

ثانياً: المراجع الأجنبية

Allen, Roger. *The Arabic Literary Heritage: The Development of its Genres and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Arazi, Albert. "Al-Nābigha al-Dhubyānī." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Arberry, A. J. *Arabic Poetry: A Primer for Students*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965), pp. 51-62.

Ashtiany, Julia, trans. "Abū Tammām (d. 845) in Praise of an Abbasid Caliph." In Sperl and Shackle, *Qasida Poetry*, 2: 80-85, 418-19.

Austin, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

al-Azmeh, Aziz. *Muslim Kingship: Power and the Sacred in Muslim, Christian, and Pagan Polities*. London: I. B. Tauris Publishers, 1997.

Bacharach, J. L. "Muhammad b. Tughdj al-Ikhshīd." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Badawi, M. M. "The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry: Abū Tammām's Ode on Amorium." *Journal of Arabic Literature* 9 (1978): 43-56.

Biaquis, Th. "Sayf al-Dawla." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Blachère, Régis. *Histoire de la literature arabe des origins à la fin du XV^e siècle du J.-C.* 3 vols. Paris: Maisonneuve, 1952, 1964, 1966.

_______. *Un poète arabe du IV^e siècle de l'Hègire (X^e siècle de J.-C.): Abu □-□ayyb al-Motanabb□*. Paris: Adrien-Maisonneuve, 1935.

Blachère, Régis [and Charles Pellat]. "Al-Mutanabbī." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Bloch, Maurice. "The Ritual of the Royal Bath in Madagascar: The Dissolution of Death, Birth, and Fertility into Authority." In Cannadine and Price, eds., *Rituals of Royalty*. Pp. 271-97.

Bosworth, C.E. "Marwān I." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Brown, Peter. *Power and Persuasion in Late Antiquity: Towards a Christian Empire*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Burkert, Walter. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Ritual and Myth*. Trans. Peter Bing. Berkeley: University of California Press, 1983.

Cahen, Cl. "Buwayhids." In *Encyclopaedia of Islam*, new ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Cameron, Averil. "The Construction of Court Ritual: The Byzantine Book of Ceremonies." In Cannadine and Price, *Rituals of Royalty*, pp. 106-36.

Canard, Marius. "□Ammūriya," "Fā□imids," and "□amdānids." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill. 1954-.

_______. Extraits des sources arabes, part 2 of A. A. Vasiliev, *Byzance et les Arabes: II, La dynastie macédonienne (867-959)*. Ed. Henri Grégoire and Marius Canard. Brussels: Éditions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, 1950.

Cannadine, David and Simon Price, eds. *Rituals of Royalty: Power and Ceremony in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Carruthers, Mary. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: *Cambridge* University Press, 1990.

Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Conte, Gian Biagio. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Trans. Charles Segal. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1986.

Crone, Patricia and Martin Hinds. *God's Caliph: Religious Authority in the First Centuries of Islam*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Crotty, Kevin. *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1994.

Dixon, 'Abd al-Ameer. *The Umayyad Caliphate, 65-86/684-705: A Political Study*. London: Luzac and Co., 1971.

Ehrenkreutz, A. S. "Kāfūr Abu 'l-Misk." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Elisséef, N. "Ghūta." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Encyclopaedia of Islam. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Eustache, D. "Idrīs I" and "Idrīsids." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Ezz El-Din, Hassan El-Banna [also see 'Izz al-Din, Hasan al-Bannā (in the Arabic references above)]. "'No Solace for the Heart': The Motif of the Departing Woman in the Pre-Islamic Battle Ode." In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 165-79.

Gabrieli, F. "Adab." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

García Gómez, Emilio. "La poésie politique sous le califat de Cordoue." *Revue des Études Islamiques* I (1949): 5-11.

_______, trans. *Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por 'Īsā Ibn Ahmad al-Rāzī (360-364 H. = 971-975 J.C.)[El califato de Córdoba en el "Muqtabis" de Ibn Hayyān]*. Madrid: Socieddad de Estudios y Publicationes, 1967.

Garrison James D. *Dryden and the Tradition of Panegyric*. Berkeley: University of California Press, 1975.

Gaster, Theodor. *Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East*. New York: Norton and Co., 1977.
Gibb, H. A. R. "'Abd Allāh b. al-Zubayr." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Goldhill, Simon. *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
Grabar, O. "Notes sur les cérémonies umayyades." In Myriam Rosen-Ayalon, ed., *Studies in Memory of Gaston Wiet*, pp. 51-60. Jerusalem: Institute of Asian and African Studies, the Hebrew University of Jerusalem, 1997.
Grundler, Beatrice. "Ibn al-Rūmī's Ethics of Patronage." *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 3 (1996): 104-60.
_______. "The Motif of Marriage in Select Abbasid Panegyrics." In Neuwirth et al., eds., *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures*, pp. 109-22.
Guillaume, A. "Abu al-'Atāhiya." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
_______. trans., *The Life of Muhammad: A Translation of Ibn Is□āq's Sīrat Rasūl Allāh*. Lahore and Karachi: Oxford University Press, 1974.
Hamori, Andras. "Notes on Paranomasia in Abū Tammām's Style," *Journal of Semitic Studies* 12 (1967): 83-90.
_______. *On the Art of Medieval Arabic Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.
Havelock, Eric A. *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1982.
_______. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1986.
Hawting, G. R. "Umayyads." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Heller, B., and N. A. Stillman. "Lukmān." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Hinds, M. "Mu'āwiya." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Hubert, Henri, and Marcel Mauss. *Sacrifice: Its Nature and Function*. Trans. W. D. Halls. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
Husain, M. Hidayat. "Bānat Su'ād of Ka'b ibn Zuhair." *Islamic Culture* 1 (1927): 67-84.
Jacobi, Renate, trans. "Al-Nābigha al-Dhubyāni (Sixth Century) in Praise of al-Nu'man III Abū Qābūs." In Stefan and Shackle, *Qasida Poetry*, 2: 72-79.
Jeffery, Arthur. *The Foreign Vocabulary of the Qurān*. Baroda: Orintal Institute, 1938.
Kennedy, Hugh. *The Prophet and the age of the Caliphs: The Islamic Near East from the Fifth to the Eleventh Century*. London and New York: Longman, 1986.
Khalidi, Tarif. *Arabic Historical Thought in the Classical Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
Kindermann, H. "Rabī'a and Mudar." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Krenkow, Fritz. "Tabrīzīs Kommentar zur Burda des Ka'b ibn Zuhair." *Zeitschrift der Deutschen Morganländischen Gesellshaft* 65 (1911): 241-279.
Kurke, Leslie. *The Traffic in Praise: Pindar and Poetics of Social Economy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
Lammens, Henri. *Études sur le siècle des Omayyades*. Beirut: Imprimerie Catholique, 1930.
_______. "Le chantre des Omaides: Notes biographiques et littéraires sur le poète arabe Chrétien Ah□al." *Journale Asiatique*, ser. 9, no. 4 (1894): 94-176, 193-241, 381-459.
_______ [and Charles Pellat]. "Mus'ab ibn al-Zubayr." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Lane, Edward William. *Arabic-English Lexicon*. 8 vols. New York: Frederick Ungar 1958 [London, 1863].

Lévi-Provençal, É. *Histoire de l'Espagne musulmane, Tome II: Le califat umaiyade de Cordoue (921-1031).* New ed. Paris: Maisonneuve/Leiden: E. J. Brill, 1950.
Lewis, B. "'Abbāsids" and "Hāshimiyya." In *Encyclopaedia of Islam.* New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Losensky, Paul E. " 'The Allusive Fieldes of Drunkenness':Three Safavid Mogul Responses to a Lyric by Bābā Figānī." in S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 227-62.
________. *Welcoming Fighānī: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal* Ghazal. Costa Mesa, Calif.: Mazda Publishers, 1998.
Lyall, Charles James, ed. and trans. *The Mufaddalīyāt: An Anthology of Ancient Arabian Odes..., II.* Translation and notes. Oxford: Clarendon Press, 1918.
MacCormack, Sabine G. *Art and Ceremony in Late Antiquity.* Berkeley: University of California Press, 1981.
Makkī, M. 'A. "Ibn Darrādj al-Qastallī." In *Encyclopaedia of Islam.* New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.
Al-Mallah, Majd Yasser. "Panegyric Poetry and Court Ceremonial: al-Mutanabbī's Victory Ode." Unpublished paper presented at the annual meeting of the American Oriental Society, March 1999.
Martinez-Gros, Gabriel. *L'idéologie omeyyade: La construction de la légitimitéd du Califat de Cordoue (Xe-XIe siècles).* Madrid: Casa de Veláquez, 1992.
Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies.* Trans. Ian Cunnison. New York: Norton and Co., 1967) [*Essai sur le don, form archaïque de l'échange*, 1925].
McCormick, Michael. *Eternal Victory.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
Menocal, Marí Rosa, Raymond Scheindlin, and Michael Sells, eds. *The Literature of al-Andalus.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
Michael I, Jacobite Patriarch of Antioch. *Chronique de Michel le Syrian, Patriarche Jacobite d'Antioche [1166-1199].* Ed. and trans. Jean-Baptiste Chabot. 4 vols. Paris: Ernest Leroux, 1905.
Millen, Ronald Forsyth, and Robert Erich Wolf. *Heroic Deeds and Mystic Figures: A New Reading of Rubens'* Life of Maria de' Medici. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
Monroe, James T. "Hispano-Arabic Poetry during the Caliphate of Córdoba." In Gustave E. von Grunebaum, ed., *Proceedings of the Third Giorgio Lévi della Vida Memorial Conference,* pp.125-54. Berekely and Los Angeles: University of California Press, 1971.
________. "The Poetry of the Sīrah Literature." Ch. 18 of A. F. L. Beeston, T. M. Johnstone, R. B. Serjeant, and G. R. Smith, eds., *The Cambridge History of Arabic Literature, vol. 1: Arabic Literature to the End of the Umayyad Period.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
________. *Hispano-Arabic Poetry: A Student Anthology.* Berkeley: University of California Press, 1974.
________. *Risālat at-Tawābi': The Treatise of Familiar Sprits and Demons by 'Amir ibn Shuhaid al-Andalusi.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971.
________. "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry." *Journal of Arabic Literature* 3 (1972): 1-53.
Mottahedeh, Roy P. *Loyalty and Leadership in an early Islamic Society.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980.
al-Musawi, Muhsin J. "Dedications as Poetic Intersections." *Journal of Arabic Literature* 31, no. 1 (2000): 1-37.
Nagy, Gregory. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
________. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
Neuwirth, Angelika, Birgit Embaló, Sebastian Günther, and Maher Jarrar, *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures in Arabic Literature: Towards a New Hermeneutic Approach-Proceedings of the International Symposium*

in Beirut, June 25th-June 30th, 1996. Beirut [Stuttgart]: Franz Steiner Verlag, 1999.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* London: Methuen, 1982.

Paret, Rudi. "Die Legende der Verleihung des Prophetenmantels (*burda*) an Ka'b ibn Zuhayr." *Der Islam* 17 (1928): 9-14.

Quint, David. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

Redfield, James. *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector.* Chicago: University of Chicago Press, 1975),

Ritter, H. "Abū Tammām." In *Encyclopaedia of Islam.* New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Rotter, Gernot. *Die Umayyaden und der zweite Bürgerkrieg (680-692).* Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes. 45 pt. 3. Wiesbaden: Franz Steiner, 1982.

Safran, Janina M. "The Command of the Faithful in al-Andalus: A Study in the Articulation of Caliphal Legitimacy." *International Journal of Middle East Studies* 30 (1998): 183-98.

________. "Ceremony and Submission: The Symbolic Representation of Recognition of Legitimacy in Tenth-Century al-Andalus." *Journal of Near Eastern Studies* 58, no. 3 (1999): 191-201.

Sanders, Paula. "Marāsim." In *Encyclopaedia of Islam.* New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

________. *Rituals, Politics, and the City in Fatimid Cairo.* Albany: State University of New York Press, 1994.

Schimmel, Annemarie. *And Muhammad is his Messenger: The Veneration of the Prophet in Islamic Piety.* Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985.

Sells, Michael A. "Guises of the Ghūl: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic *Nasīb.*" In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 130-64.

________. "*Banat Su'ād*: Translation and Interpretative Introduction," *Journal of Arabic Literature* 21, no. 2 (1990): 140-54.

Seybold, John. "The Earliest Demon Lover: The *Tayf al-Khayāl* in *al-Mufddalīyāt.*" In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 180-189.

Sezgin, Fuat. *Geschichte des Arabischen Schrifttums, Band II: Poesie bis ca. 430 H.* Leiden: E. J. Brill, 1973.

Shahid, Irfan. "Ghassān" and "Lakhmids." In *Encyclopaedia of Islam.* New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Sperl, Stefan. "Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early Ninth Century." *Journal of Arabic Literature* 8 (1977): 20-35.

________, and Christopher Shackle, eds., *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa. Vol. I: Classical Traditions and Modern Meanings; vol. II: Eulogy's Bounty, Meaning's Abundance: An Anthology.* Leiden: E. J. Brill, 1996.

Stetkevych, Jaroslav. "Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Productionof Meaning," *Journal of Near Eastern Studies* 48, no. 2 (April 1989): 81-95.

________. "The Hunt in the Arabic *Qasīdah*: Antecedents of the Tardiyyah." In J. R. Smart, ed., *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, pp. 102-18. Sussex: Curzon Press, 1996).

________. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nasīb." In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 58-129.

________. *The Zephyrs of Najd: the Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasīb.* Chicago & London: University of Chicago Press, 1993.

Stetkevych, Suzanne Pinckney. "Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: Mufaddaliyyah *119* of 'Alqamah and *Bānat Su'ād* of Ka'b ibn Zuhayr." In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*, pp. 1-57.

________. "The Politics and Poetics of Genre: A *Qasdīa* for 'Āshūrā' by al-Sharīf al-Radī." Unpublished paper presented at the Seventh Arabic Literary Criticism Conference, Yarmouk University, Irbid, Jordan, July 1998.

———. "Solomon and Mythic Kingship in the Arabo-Islamic Tradition." Unpublished paper presented as the Solomon Katz Distinguished Lecture at the University of Washington, Seatle, May 1999.

———. "Umayyad Panegyric and the Poetics of Islamic Hegemony: al-Akhtal's Khaffa al-Qaṭīnu." *Journal of Arabic Literature* 28, no. 2 (1997): 89-122.

———. *Abū Tammām and the Poetics of the 'Abbāsid Age*. Leiden: E. J. Brill, 1991.

———. *The Mantle Odes: Praise Poems to the Prophet Muhamed in the Arabic* Literary *Tradition* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2010.

———. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993.

———. "The *Qasīdah* and the Poetics of Ceremony: Three 'Īd Panegyrics to the Cordoban Caliphate. In Ross Bran, ed. *Languages of Power in Islamic Spain*, pp. 1-48. Occasional Papers of the Near Eastern Studies and Program of Jewish Studies, Cornell University, no. 3. Bethesda, Md.: CDI Press, 1997.

———. "The 'Abbasid Poet Interprets History: Three Qa□īdahs by Abū Tammām." *Journal of Arabic Literature* 10 (1979): 49-65.

———. "'Abbāsid Panegyric and the Poetics of Political Allegiance: Two Poems of al-Mutanabbī on Kāfūr." In Sperl and Shackle, *Qasida Poetry*, I: 35-53; 2: 92-105.

———. "'Abbāsid Panegyric: The Politics and Poetics of Ceremony: Al-Mutanabbī's 'Īd-poem to Sayf al-Dawlah." In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*, pp. 119-43. Surrey: Curzon Press, 1996.

———. "Intoxication and Immortality: Wine and Associated Images in al-Ma'arrī's Garden." In J. W. Wright, Jr., and Everett K. Rowoson, eds., *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, pp. 210-32. New York: Columbia University Press, 1997.

———, ed. *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

Vaglieri, L. Veccia. "Alī b. Abī Talib." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

van Gelder, G.J.H. *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*. Leiden: E. J. Brill, 1982.

van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Monika Vizedom and Gabrille L. Caffee. Chicago: The University of Chicago Press, 1960) [*Les rites de passage*, 1908].

Vasiliev, A. A. *Byzance et les Arabes: Tome I: la dynastie d'Amorium*, Ed. H. Grégoire and M. Canard. Brussels: Editions de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, 1935.

Watt, W. Montgomery. "Abū Sufyān," "Kilāb b. Rabī'a," and "Kuraysh." In *Encyclopaedia of Islam*. New ed. Leiden: E. J. Brill, 1954-.

Wensinck, A. J. "The Semitic New Year and the Origin of Eschatology." *Acta Orientalia* 1 (1923): 158-99.

———, et al., *Concordance et indices de la tradition musulmane*. Leiden: E. J. Brill, 1936-62.

Wimmen, Heiko. "□Ammūriyyah as a Female Archetype: Deconstruction of a Mythical Subtext from Abū Tammām to Jabrā Ibrāhīm Jabrā / 'Abd al-Rahmān Munīf." In Neuwirth et al., eds., *Myths, Historical Archetypes, and Symbolic Figures*, pp. 573-82.

Zwettler, Michael, *The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1978.

———. "The Poetics of Allusion in Abu l-'Atāhiya's Ode in Praise of al-Hādī." *Edebiyât*, n.s. 3, no. 1 (1989): 1-29.

———. "The Poet and the Prophet: Towards an Understanding of the Evolution of a Narrative." *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 5 (1984): 313-87.

المؤلفة فى سطور

الدكتورة سوزان بينكى شولتر ستيتكيفيتش

- أستاذ الأدب العربى والأدب المقارن بقسم لغات وحضارات الشرق الأدنى بجامعة إنديانا (بلومنجتون).
- رئيس تحرير سلسلة دراسات بريل (هولندا) فى أدب الشرق الأوسط منذ ١٩٩٧. ورئيس تحرير مجلة الأدب العربى (بريل، ليدن) بين ١٩٩٧ و ٢٠٠٣ . وعضو هيئة تحرير المجلة نفسها منذ ٢٠٠٤.
- حصلت على البكالوريوس فى تاريخ الفن من كلية وليزلى (ماسوشيستس، الولايات المتحدة الأمريكية) فى ١٩٧٢، والدكتوراه فى الأدب العربى من جامعة شيكاغو فى ١٩٨١.
- حصلت على كثير من الجوائز ومنح التفوق قبل الدكتوراه وبعدها. كما قامت بزيارات علمية إلى مصر والأردن وسوريا ولبنان وتونس والسعودية والكويت لفترات متفاوتة بين ١٩٧٧ و ٢٠٠٧.
- أشرفت على أطروحات للماجستير والدكتوراه لطلاب عرب وأسيويين وغربيين، وشاركت فى لجان فحص أطروحات أخرى كذلك. بالإضافة إلى ذلك شاركت فى تحكيم كتب ومقالات أكاديمية للنشر فى مجلات عربية وغربية.
- نظمت وترأست ندوات عدة عن الدب العربى ضمن مؤتمرات تعقدها رابطة دراسات الشرق الأوسط منذ ١٩٨٧ حتى ٢٠٠٧، والجامعة الأمريكية الشرقية منذ ١٩٨٨ حتى ١٩٩٤. وألقت ما يزيد على سبعين ورقة بحث فى مؤتمرات علمية منذ ١٩٧٨ – ٢٠٠٧.

• ترجمت عن العربية إلى الإنجليزية عشرات القصائد كما ترجمت نصوصًا كثيرة من النقد العربى داخل أبحاثها، ولها ترجمة لرسالة الغفران لأبى العلاء المعرى تصدر قريبًا.

لها أربعة كتب:

١ – أبو تمام وشعرية العصر العباسى (١٩٩١) ، وقد صدر مترجمًا إلى العربية بعنوان الشعر والشعرية فى العصر العباسى : أبو تمام، البديع، قصيدة المدح، الحماسة، ترجمة حسن البنا عز الدين.

٢ – الصم الخوالد تتكلم : الشعر الجاهلى وشعرية الطقوس(١٩٩٣).

٣ – أدب السياسة وسياسة الأدب : التفسير الطقوسى لقصيدة المدح فى الشعر العربى القديم ، ترجمة بالاشتراك مع حسن البنا عز الدين (١٩٩٨).

٤ – وهى محررة لكتاب خامس : توجيهات جديدة / الشعر العربى والفارسى (محررة) (١٩٩٤).

٥ – الشعر والشعرية . مجلد فى سلسلة تكوين العالم الإسلامى الكلاسيكى.

٦ – يصدر لها عن دار نشر جامعة إنديانا فى ربيع ٢٠١٠ كتاب بالإنجليزية عن المدائح النبوية.

٧ – نشر لها بالعربية مقالات منذ ١٩٧٨.

المترجم فى سطور:

حسن البنا عز الدين

أستاذ الأدب العربى والنقد بكلية الآداب ، جامعة الزقازيق، درّس الأدب العربى فى جامعات قطر وصنعاء والملك سعود وروتشستر والجامعة الأمريكية بالقاهرة.

من مؤلفاته:

- الطيب والخيال فى الشعر العربى القديم (١٩٨٧، ط٣، ١٩٩٣)
- الكلمات والأشياء : التحليل البنيوى لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى (١٩٨٨، ط٢، ١٩٨٩).
- شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام (١٩٩٣، ط٢، ١٩٩٨).
- الشعر العربى القديم فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية: ذو الرمة نموذجًا (٢٠٠١).
- مفهوم الوعى النصى فى النقد الأدبى : دراسات ومراجعات نقدية (٢٠٠٣).
- الشعرية والثقافة : مفهوم الوعى الكتابى وملامحه فى الشعر العربى القديم (٢٠٠٣).

• له دراسات فى دوريات عربية محكمة ، بالإضافة إلى مقالات ومراجعات نقدية فى الصحافة العربية.

• من ترجماته:

- الشفاهية والكتابية (١٩٩٤، عن والتر أونج ١٩٨٢).
- أدب السياسة وسياسة الأدب (١٩٩٨ عن سوزان ستيتكيفيتش).
- صبا نجد: شعرية الحنين فى النسيب العربى الكلاسيكى (٢٠٠٤ عن ياروسلاف ستيتكيفيتش ١٩٩٣).
- له كذلك مقالات وفصول مترجمة ومنشورة عن أنتونى إيستهوب وفرداسدونك ووالتر أونج وإرك هافلوك.

الإشـــراف اللغوى : حــسام عبــد العزيــز
الإشـــراف الفنـــى : حـــســن كـــامـــل



تستكشف سوزان ستيتكيفيتش فى هذا الكتاب دور القصيدة العربية الكلاسيكية فى تثبيت شرعية الحكم الإسلامى وذلك من خلال الكشف عن طقوسية هذه القصيدة وأسطوريتها ووعيها بفكرة الجنوسة. وقد تتبعت المؤلفة موضوعها بداية من العصر الجاهلى؛ حيث عرضت لقصائد للنابغة الذبيانى فى مدح النعمان بن المنذر والاعتذار إليه ثم إلى كعب بن زهير فى "بانت سعاد" التى أنقذت حياته وأثبتت قوة النبى والإسلام فى الوقت نفسه ومن ثم راحت المؤلفة تحلل قصائد شهيرة مختارة للأخطل فى العصر الأموى وأبى العتاهية وأبى تمام والمتنبى وشعراء من الأندلس الذين استعاروا القصيدة المشرقية وعارضوها كى يوظفوها للقيام بالدور نفسه.

أخيراً ينضم هذا الكتاب إلى أعمال سابقة لسوزان ستيتكيفيتش تكشف عن رهافة فى التحليل وجدية فى البحث وجدة وطرافة علمية تستحق القراءة.

تصميم الغلاف عمرو الكفراوى